

CENOBIO

rivista trimestrale di cultura

anno LXV numero I
gennaio-marzo 2016

Fondatore
Pier Riccardo Frigeri (1918-2005)

Direttore responsabile
Pietro Montorfani

Comitato di redazione
Federica Alziati
Daniele Bernardi
Andrea Bianchetti

Comitato di consulenza
Sergio Albeverio
Jocelyn Benoist
Giuseppe Curonici
Maria Antonietta Grignani
Fleur Jaeggy
Fabio Merlini
Daniela Persico
Giancarlo Pontiggia
Manuel Rossello
Claudio Scarpati

Redazione svizzera
Via alle Cascine 32
CH - 6517 Arbedo

Redazione italiana
Via Liberazione 14
20083 Gaggiano (MI)

Amministrazione e stampa
Industria Grafica Gaggini-Bizzozero SA
CH - 6933 Muzzano-Piodella
tel. 0041 91 935 75 75

Un fascicolo costa 16 CHF / 15 euro.
Condizioni di abbonamento per il 2016:

SVIZZERA (in CHF)
ordinario 45
sostenitore 100

ITALIA (in euro)
ordinario 40
sostenitore 80

ALTRI PAESI (in euro)
ordinario 50
via aerea 80
sostenitore 100

Versamenti dalla Svizzera
CCP 69-2337-7
Rivista Cenobio, 6933 Muzzano

Versamenti dall'estero
Gaggini Bizzozero SA
CH - 6933 Muzzano-Piodella
conto corrente 103700-21-2
c/o Credit Suisse, CH - 6900 Lugano
IBAN CH83 0483 5010 3700 2100 2
BIC: CRESCHZZ69A
Rif. Rivista Cenobio

**Abbonamenti, fascicoli arretrati
e volumi delle Edizioni Cenobio
possono essere acquistati online
tramite il nostro webshop sul sito:**

www.edizionicenobio.com

Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale,
non autorizzata dall'editore.
© Edizioni Cenobio

Email: info@cenobio.ch

 Repubblica e Cantone
Ticino

ISSN 0008-896x

SOMMARIO

MATTEO VERONESI	5	INTERVENTI
Le cifre e il senso. Ancora sull'autenticità del <i>Diario postumo</i>		
MARCO VITALE	19	
Per un ritratto di Alberto Nessi		
CARLO PICCARDI	23	INTERSEZIONI
<i>Marienleben</i> : la traslata armonia del mondo		
ALESSANDRO MARTINI	31	INTERVISTE
«Resistono garbugli di parole» (Andrea Grassi)		
GIOVANNI ORELLI	43	
«Chiamami come vuoi» (Yari Bernasconi)		
CLAUDIO PIERSANTI	49	
Una leopardiana dignità di scrittura (Debora Giampani)		
ALESSANDRO MARTINI	41	INEDITI
Una poesia – <i>Finestra</i>		
PAOLO COSSI	60	INCHIOSTRI
Il veneziano che scoprì il baccalà (Bruno Prinsi)		
Scott Spencer, <i>Un amore senza fine</i> (Andrea Bianchetti)	63	INTERSTATE
S. Massini, <i>7 minuti. Consiglio di fabbrica</i> (R. Corcione); T. Ricciardi, <i>Morire a Mattmark</i> (M. L. Parenti); M. Couto, <i>L'altro lato del mondo</i> (M. L. Parenti); G. Fontana, <i>Breve pazienza di ritrovarti</i> (A. Bianchetti); J. Marías, <i>Così ha inizio il male</i> (M. L. Parenti); C. Aira, <i>Il marmo</i> (M. L. Parenti); L. Canonica, <i>Un canarino biondo</i> (E. Spoerl); S. Rizzo, <i>Amore meno zero</i> (D. Bernardi); Wu Ming, <i>L'invisibile ovunque</i> (D. Bernardi)	65	ISTANTANEE
ENZO PELLI	75	ILLUSTRAZIONI



ENZO PELLI – *Zero*

Le cifre e il senso. Ancora sull'autenticità del *Diario postumo* di Eugenio Montale

INTERVENTI

Nonostante le recenti e meno recenti negazioni della sua autenticità (confesso che – certo, sia detto senza ironia alcuna, per un mio limite, per una mia attitudine di lettore di poesia più che di filologo – stento a seguire certe documentatissime ma labirintiche, selvose, spesso sofistiche ed infinitamente minuziose argomentazioni), a me la questione del *Diario postumo* continua ad apparire piuttosto semplice e lineare.

Essa peraltro è nota.

Montale, nel 1979, sente che la fine si avvicina; sente, come Fregoli in una sua poesia del 1978, appressarsi «il passo della morte», vicino l'irrefutabile invito «al congresso di demoni e di dei / del quale si ignora la data perché non è nel tempo».

Scrivendo poesie dedicate alla sua ultima Musa, Annalisa Cima.

Le ripartisce in varie buste (sul cui numero forma tipologia dimensione la Cima può essersi contraddetta nel corso degli anni, senza che ciò implichi la loro inesistenza), che poi vengono inserite in una busta più grande.

Quest'ultima, esposta a Lugano nella mostra dei manoscritti del *Diario postumo* tenutasi nell'ottobre 1997 (alla quale, stranamente, i dubbiosi dell'autenticità non si palesarono), riportava, a scanso di equivoci, le firme di Montale e dell'avvocato di Montale; essa è stata esaminata, recentemente, da Gilberto Isella, come egli riferisce sul «Giornale del Popolo» del 6 dicembre 2014 (ove, forse non del tutto a torto, lamenta, da poeta, la «forza corruttrice» che a volte la filologia può esercitare contro la poesia).

Per di più, quando le buste furono depositate, erano presenti i notai; data appunto la loro presenza, non fu necessario autenticare i singoli manoscritti (come precisa Annalisa Cima nelle *Repliche mai pubblicate dal "Corriere della sera"*, Milano, Scheiwiller, 1999).

Dopo la morte di Montale, a partire dal 1986, poco alla volta le buste vengono aperte, e le poesie pubblicate. I facsimili dei manoscritti sono stati riportati nelle *Concordanze* curate da Giuseppe Sàvoca (Firenze, Olschki, 1997). Una falsaria, credo, difficilmente avrebbe fatto esporre e riprodurre i manoscritti.

L'ultima busta riservò la sorpresa di un ulteriore numero di testi. Non vedo motivo di considerarli una falsificazione; saranno, semmai, un'ulteriore beffa nella beffa o, più probabilmente, il simbolo di un'ulteriore, protratta volontà di sopravvivenza («La vita / supera il limite che pone», si legge, forse con un'eco del fichtiano Io Puro che pone se stesso e insieme il non-io, nel *Diario postumo* – e ciò potrà valere anche per la vita oltre la morte).

Da documenti d'archivio è emerso che la Cima non rivelò nulla del *Diario postumo* prima del 1985. Ciò non stupisce, dato che i testi, per volontà del poeta, dovevano uscire a partire dall'anno successivo. Né – certo, ancora una volta, per il mio scarso rigore scientifico – riesco a vedere come gli screzi sorti tra la Cima e l'editore Scheiwiller in séguito alla decisione, da parte di costei, di affidarsi a Mondadori possano inficiare l'autenticità dell'opera.

Armando Petrucci, insigne paleografo, disse (ma non scrisse mai, ch'io sappia) che dubitava dell'autenticità dei manoscritti. Ma, come ben sa la dottrina giuridica, la perizia calligrafica è tutt'altro che infallibile, legata com'è «ad elementi (svolazzi, pressioni, curve, lunghezze, altezze) allo stato non matematicamente ponderabili» (Cassazione, Sez. Lav., 20 maggio 2004, n. 9631). In un ampio studio, nel 45 per cento dei casi i periti grafologi hanno dato risultati corretti, nel 36 per cento hanno sbagliato parzialmente o totalmente, nel 19 per cento erano incapaci di giungere ad una conclusione (M. J. SAKS - D. M. RISINGER, *Science and nonscience in the courts*, «Iowa Law Review», October 1996). Tanto varrebbe lanciare una moneta. Inutile chiedere a gran voce l'esame dei manoscritti. In ogni caso, non sarà la grafologia a risolvere la questione.

Pare comunque normale, almeno a me, che la grafia del *Diario postumo* differisca, spesso, da quella del Montale coevo: chiunque scriva un testo che deve essere letto innanzitutto (come in questo caso avvenne per alcuni componenti) dalla dedicataria, in séguito dai posteri, porrà certo maggiore attenzione alla limpidezza, alla nitidezza, all'ariosità, alla «monumentalità» come la definì Maria Antonietta Grignani, del tratto, che se scrivesse a proprio uso un abbozzo che poi sarà da lui dattiloscritto, o dettato ad altri per la battitura.

A ciò si aggiunga che Maria Corti (cui Montale parlò del progetto, presentandolo come una sorta di beffa ai filologi, che andavano, com'era sua consuetudine, «depistati») vide personalmente Montale consegnare alla Cima un gruppo di manoscritti, come testimoniò su «Repubblica», 4 settembre 1997 (e non c'è, credo, sofisma, ipercritica, ostinata ricerca di marginali contraddizioni interne o esterne, che possa scalfire quella testimonianza).

Si dovrebbe immaginare, in caso di falsificazione, uno scenario piuttosto surreale. A presentarsi di fronte ai notai sono un sosia di Montale e un sosia dell'avvocato di Montale; Maria Corti resta vittima di un'allucinazione, peraltro annotandola scrupolosamente sui suoi taccuini; o, forse, il sosia di Montale si insinua nella dimora stessa del poeta, e consegna, sotto gli occhi della filologa, un fascio di carte ad Annalisa Cima...

Un metodo informatico di attribuzione dei testi fondato sulla frequenza statistica con cui alcuni gruppi di lettere, indipendentemente dai significati, tendono a ricorrere in un dato autore («perpetua esitazione fra suono e senso» è del resto, diceva Valéry, la poesia), e che ha dimostrato di riconoscere i testi sicuramente autentici di Montale con assoluta infallibilità, nel *Diario postumo* ne ha attribuiti a Montale 41 su un totale di 84 (PAOLO CANETTIERI – PAOLA ITALIA, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il “Diario postumo” di Montale*, «Rivista di Filologia Cognitiva», VI, 2013).

E, si può notare, più vicini allo stile della Cima, tanto da essere a lei attribuiti, oltre che perlopiù accomunati da una stessa, più nitida, placida, serena grafia (la grafia, com'è ovvio, risente fra l'altro degli stati emotivi), appaiono proprio quelli in cui ella è maggiormente elogiata: quasi che, per galanteria voluta o per inconscia empatia, e in una disposizione d'animo di quieta gioia, il poeta si avvicinasse allo stile di lei proprio quando più voleva magnificarla, secondo i moduli classici dell'eulogia, della lode che è anche benedizione (tanto che in alcuni di quei testi il Marchese ravvisava movenze vicine all'innografia sacra).

Sempre in materia di metodi “computazionali”, che coinvolgono l'impiego di strumenti informatici, con grande cautela dovrà essere, credo, maneggiata la “distance intertextuelle” teorizzata da Cyril Labbé (che sulla base di essa ha attribuito, senza larghi consensi, a Corneille parte dell'opera di Molière).

Come che sia, e valga quel che valga, una stima da me condotta, concordanze alla mano, intorno alla differenza tra le frequenze relative con cui determinati elementi dello stile, e anche e soprattutto del senso, compaiono nel *Diario postumo*

e nel resto dell'opera montaliana (parole chiave, parole-tema, "parole-luce" le chiamava Ungaretti, e nessi sintattici fondamentali: per l'esattezza *acqua, ala, allora, amico, ancora, ardente, armonia, assente, brillare, che, chi, come, cristallo, dire, ecco, eliso, finire, forse, fumo, gesto, già, giorno, giungere, intorno, lido, lieto, lieve, me, memoria, mio, mirabile, mondo, musica, mutare, muto, non, ombra, ora, parlare, parola, parte, potere, ricordo, salvare, sapere, segno, senso, sentire, te, tempo, ti, tu, tuo, vita, vivere, aria, luce, spazio, tornare, vento, vita* – parole, come si vede, molte delle quali connotano e circoscrivono marcatamente l'universo semantico montaliano, innervato dai simboli dell'*élan vital* – del soffio, dell'anima, del moto –, della luce – epifania, barlume, segno rivelatore –, del suono, della materia fra levità e pesantezza, dello spazio-tempo diviso tra vita e morte, attesa e varco, memoria e oblio, discesa ed ascesa, ossessione dell'eterno ritorno e slancio liberatore) restituisce una distanza intertestuale dello 0.06828; al di sotto, dunque, di quella soglia dello 0.10 che indicherebbe attribuzione certa e identità di genere, autore, tema (CYRIL LABBÉ – DOMINIQUE LABBÉ, *La distance intertextuelle et l'attribution d'auteur*, «Journal of Quantitative Linguistics», 2000, 8, pp. 213-231).

Distanza che, per inciso, si assottiglia ulteriormente, scendendo intorno allo 0.02 (0.018225), proprio in corrispondenza di quelle spie semantiche (*ala, armonia, brillare, ombra, segno, aria, luce, spazio*) che più intensamente delineano ed incidono un'esistenzialità dialogica, dischiusa all'alterità, combattuta fra rivelazione ed occultamento, traccia e disvelamento (penso alla «luce abissale», così densa, materica, eppure escatologica, vòlta al «viaggio finale», di *Sarcofaghi*).

Certi echi, certe riprese, certe ricorrenze, nel *Diario postumo*, simili a lunghe onde di significazione (e vibrazione del senso, riverbero del linguaggio che pensa e riflette se stesso nel fluire del discorso poetico, è, a ben vedere, gnoseologicamente, la "frequenza" di un vocabolo), non paiono goffi riecheggiamenti di un falsario, di un maldestro *bricoleur*; ma, piuttosto, inveramenti progressivi, ritorni del sé, e sul sé, di un tempo in una chiave non più, o non solo, come spesso nell'ultimo Montale, nel *verso* del suo unico Libro, di autodeformazione sottilmente parodica, ma, piuttosto, di ulteriore apertura di senso. Come notava Sàvoca introducendo le citate *Concordanze*, in Montale tanto la «lingua» quanto la «speranza» hanno «un cuore antico».

«Ora è certa la fine, / e s'anche il vento tace / senti la lima che sega / assidua la catena che ci lega», si leggeva in *Clivo*; «Voi, mie parole, tradite invano il morso / secreto, il vento che nel cuore soffia. / La più vera ragione è di chi tace», si

legge ancora negli *Ossi*, con analogia antitesi di vento e silenzio. «Ora anche il vento tace», chiusa della splendida *Nel giardino*, è, nel *Diario postumo*, come la risoluzione di una dissonanza da decenni sospesa: la ricomposizione distesa, non più turbata da alcuno stridore; e gli «inafferrati eventi», le «luci-ombre», le «alide ali dell'aria» dell'*Agave sullo scoglio* si raccolgono e si acquietano nell'«ala del grande pino marino».

Se, in *Flussi*, a «brillare nell'aria» era una freccia tremula, emblema di una deriva d'eventi, di uno «scialo di triti fatti», ora invece è «lo sfumato colore del prodigio». Uno stesso impenetrabile silenzio scorre, immutato stavolta, dalla *Ballata scritta in una clinica* («l'ululo / del cane di legno è il mio, muto») a *Il tuo pallore* («scivolasti via / lasciandomi col mio dolore, muto»), ritagliato e isolato in fine di verso, accentuato dal vuoto della pausa. Come, ancora, in *Clivo* («Cala nella ventosa gola / con l'ombre la parola / che la terra dissolve sui frangenti»), così nel *Diario postumo* l'ombra è sottilmente associata ad una sfera semantica di sospesa indicibilità («Il silenzio ingigantiva luci ed ombre»).

E analogamente torna, nel *Diario postumo*, la bergsoniana percezione del *continuum*, tangibile e insieme interiorizzato, fluido e insieme parcellizzato, di spazio e tempo («l'arcano / del tempo, dello spazio che divide») che già si avvertiva nel «tempo d'uomo» e nello «spazio d'uomo» nei quali si espande, nei quali si dilata e si effonde, nell'*Orto*, il respiro metafisico di un destino superiore – mentre, sempre con ambigui echi metafisici, ma più prosaicamente, in *Satura*, si ironizza sulle anime dei saggi che, secondo Porfirio, «fanno a meno / del tempo e dello spazio, immarcescibili» – e si può aggiungere, espressione di una temporalità non più continua, ma puntiforme, passata dallo stupore dell'infanzia alla tetraggine della vecchiaia, da un estremo all'altro della vicenda esistenziale e creativa, un altro sottile richiamo intertestuale, e addirittura fonico: «Vivere era ventura troppo nuova / ora per ora, e ne batteva il cuore», in *Fine dell'infanzia* – «e il vivere d'ora in ora mi tortura», nel *Diario postumo* – e si pensi anche alle «ore / uguali, strette in trama» di *Arsenio*.

Né mancano sottili, ma proprio per questo non casuali, paralleli nel Montale più tardo, coevo dunque al *Diario postumo* – basti pensare all'associazione profonda fra l'idea d'armonia e il simbolo del cristallo nella lirica *L'armonia*, in *Quaderno di quattro anni*, in cui fra l'altro è evocata, come nel *Diario postumo*, l'enigmatica *Adelheit*: «Un suono limpido emettono / i cristalli quando il vento / li sfiora», si legge nel *Diario postumo*; «L'armonia è di chi è entrato nella vena giusta / del cristallo e non sa né vuole uscirne», recita invece *L'armonia*.

Come si vede, al di là delle statistiche, il ridursi, il rastremarsi della “distanza intertestuale” intorno ad alcuni nodi essenziali di significato confermano che all’analisi quantitativa deve affiancarsene una qualitativa; e che a fare da guida, nell’interpretazione come nell’attribuzione, dev’essere, nel suo costituirsi, nel suo intrecciarsi e ramificarsi, la rete sottile e inesauribile dei significati.

Né il *Diario postumo*, malgrado il suo carattere frammentario, episodico, occasionale, e la programmata pubblicazione in diverse fasi scandite negli anni, è privo di una sua sottile e molteplice, interna coerenza, tanto più profonda e sostanziale in quanto legata più allo spirito che alla lettera, più al pensiero che alle parole; una coerenza che, per di più, lo lega a motivi e a nuclei concettuali già racchiusi, in profondità, nell’opera edita in vita: «Sulla porta si profila» – «indugi sulla porta» – «Nell’orizzonte incerto d’una porta» (dove, anche se in un contesto stavolta non sepolcrale, ma al contrario arioso e radioso, riaffiora l’antico motivo montaliano della soglia, del malchiuso *limen*, che lascia intravedere l’epifania dell’inconoscibile: «chiari / reami di lassù! D’alti Eldoradi / malchiuso porte»; «La porta corrosa d’un tempietto / è rinchiusa per sempre»); «in questo anfiteatro / di brutture» – «... il mondo / così com’è, immerso in un pattume» (e, si noti, in *Quaderno di quattro anni* i «poeti defunti» sono simili a «fiori gettati nel pattume», che forse qualcuno raccoglierà per intrecciarli, ma vanamente, in un nuovo serto); «nulla torna, se non forse il ricordo» – «nulla torna / se non il rombo lumeggiante / dei motori»; «la memoria di sere / uguali raddoppia gli orizzonti, / traduce in altri giorni / quel momento fugace che scompare» – «il saperti uguale / in un tempo diverso» (e si noti, negli ultimi due esempi, la sottile e remota reminiscenza, anche fonosemantica, di un tipico motivo bergsonianesimo e proustiano del primo Montale, quello degli istanti impressi nel ricordo che tornano, uguali e diversi, nella ruota del tempo, nel volgersi della memoria che preserva e nel contempo àltera: «com’è tornata, te lontana, a queste / pietre che sporge il monte alla voragine»; «Ahimé, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani! / [...] Sgorgo che non s’addoppia», in *Vento e bandiere*); «... la speranza che qualche / anacoreta distilli resine dorate / dai tronchi marcescenti del sapere» – «si salveranno poche parole imperiture» (già, negli *Ossi*, ma venata d’amarezza più che di speranza, la prospettiva di una sopravvivenza postuma della parola: «non ho che queste frasi staccate / che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri»).

Forse, parte integrante del gioco tragico, dell’estrema, veridica mistificazione montaliana è consistita proprio nel disseminare la raccolta postuma di richiami

(ora profondi e velati, ora espliciti, quasi ostentati) all'opera edita in vita per dissimulare la rete più segreta e sottile di allusioni alle radici profonde e nascoste della sua visione e del suo sistema semantico.

Né, credo, a troppo rigidi parametri statistici dovrà essere piegata l'analisi comparativa della metrica. Essa dovrà essere ricondotta (da libro a libro, da testo a testo, forse, in alcuni casi, da verso a verso) al preciso rapporto che il metro instaura con il significato, e soprattutto con la percezione e la rappresentazione del tempo. Il poeta non è l'automa di Maelzel.

«Testamento in bilico / fra prosa e poesia» è, dichiaratamente, il *Diario postumo*. Non c'è dunque da stupirsi se in esso, a tratti, il tono prosastico e diaristico – che nelle coeve raccolte edita in vita era ancora controbilanciato, se non frenato, da un certo permanere di movenze ritmiche ricalcanti o arieggianti la metrica tradizionale – assume davvero la forma e l'incedere dell'*oratio soluta*, della conversazione, del colloquio, del dialogo; con un che di “non finito”, d'abbozzo, di pagina cui siano mancati, o in cui non abbiano avuto peso e rilievo – proprio per l'incombere della fine (individuale e collettiva, soggettiva ed epocale) che tutto arde e vanifica, anche la letteratura, lo stile, la poesia stessa in fondo («Ed ora che m'importa / se la vena si smorza / insieme a me sta finendo un'era») –, l'ultima mano, il definitivo e definitorio *labor limae*.

Proprio ad una precisa rappresentazione del tempo, ad una temporalità distorta e contratta dall'appressarsi della fine, incalzata e insidiata dall'eterno, andranno ricondotte le anomalie, o meglio le peculiarità, metriche (accenti di quinta, “versi vuoti”, decasillabi con accentazione non canonica, ipermetrie, ipometrie) del *Diario postumo*. «... se decidessi d'essere / padre all'improvviso»; «in un tempo che vola / come i tuoi trent'anni» (due casi ove la cadenza settenario-senario sottolinea, insieme al *fulmen in clausula* della misura epigrammatica, l'eccezionalità del momento o la fuga degli istanti); «Mi sorprende la vita stessa / in quest'ora, amica / l'ala del destino ignora se tra / gli assenti noi saremo insieme» (ove la sospensione, la fluttuazione del metro sono, precisamente, espressione di una temporalità analogamente sospesa, indecisa, trascesa dall'incertezza del destino, dal vuoto dell'assenza); «È il saperti uguale / in un tempo diverso che forse / m'addolora» (dove l'irregolarità metrica, cadenza senario-decasillabo, enfatizza lo straniamento temporale); «d'essere un eone decaduto o un uomo / che per paura è diventato muto» (dove l'atipico accento di quinta cade esattamente su “eone”, l'Aiòn degli gnostici, l'eternità decaduta e alienata nel tempo e nell'immanenza);

«un altro antro, nel quale affonderemo / per poi emergere con contorni sfumati» (dove il “verso vuoto”, il secondo, ove si ponga sinalefe dopo “poi”, riflette la dilatazione del tempo nell’eterno dell’oltrevita).

Se il tempo è *imago aeternitatis*, e se il metro e il ritmo sono organizzazione temporale, successione ordinata nel tempo di eventi accentuativi, allora le anomalie, le sollecitazioni o le alterazioni della metrica saranno precisamente lo specchio di una temporalità straniata, di un contrappunto o di un contrasto fra il piano del tempo e quello dell’eterno.

E questa rispondenza fra straniamento metrico e straniamento temporale è, forse, precisamente, un altro aspetto di quella rivisitazione in chiave colloquiale e diaristica delle proprie origini liriche (l’immagine stessa della poesia come messaggio in bottiglia, in rima straniante ed ironica con «parapiglia», rinvia sottilmente alla «bottiglia dal mare» di *Su una lettera non scritta*) che Montale offre nel *Diario postumo*: si vedano, negli *Ossi*, «ecco per te rintocca / un presagio nell’elisie sfere»; «La dubbia dimane non t’impaura»; «Mai più si muoverà / in quest’ora che s’indovina afosa»; «Tendono alla chiarezza le cose oscure»; «Un murmure; e la tua casa s’appanna / come nella bruma del ricordo»: dove l’accentazione atipica denota, appunto, sospensione, frattura o trascendimento della temporalità ordinaria, o sfumare del tempo trascorso nell’oblio.

E la stessa prassi correttoria, lo stesso lavoro variantistico, parchi ma a volte rivelatori (attestati, com’è noto, dall’edizione Contini-Bettarini dell’*Opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980), a cui Montale sottopone i propri versi trovano riscontro (come emerge dagli apparati dell’edizione Bettarini, Milano, Mondadori, 1996) nei manoscritti del *Diario postumo*: dove si ravvisa, in linea generale, e in sintesi, la stessa tensione verso una più densa e nitida essenzialità espressiva e, nel contempo, verso un maggiore equilibrio, una maggiore compiutezza e compostezza delle scelte metriche: «Agrodolce guerriero / porta all’esausto gearca / un ricordo. Poi con la ralinga / perch’io non debba sfilacciare / rinforzeremo questa ragnatura. / Difficile è il cammino / che tracciano gli iddii / all’uomo che già teme il camminare» diviene «Agrodolce / torna dall’esausto gearca / con un ricordo lieto / un gesto che dia la vita / e regali l’eliso / questo mi basta. / Poi rinforzeremo questa ragnatura / e la morgana sparirà / con l’arsura del caldo. / Verrà l’inverno con l’altalena / d’insonnia a spegnere / l’ultimo bagliore / così duro è il cammino / tracciato dagli iddii» (e si noti, per inciso, che *Morgana* è il titolo della poesia che conclude *Quaderno di quattro anni*,

e nei cui versi conclusivi affiora, deformato da un sogghigno amaro, il motivo, fondamentale nel *Diario postumo*, dell'«alvo», del grembo materno o terrestre, divino e umano, che è spazio di disfacimento e insieme possibile o intravista soglia di rinascita: «... non per te che uscivi per ritornarvi / dal grembo degli Dèi»), e infine «Corri da lei, Agrodolce / e torna dall'esausto genearca / con un ricordo lieto. / Un gesto che / regali l'eliso: questo mi basta, / così impervio è il cammino tracciato / dagli iddii a noi mortali», in cui prevale l'accostamento di endecasillabo e settenario, l'appellativo Agrodolce (memore dell'immagine saffica dell'Amore «dolceamara invincibile fiera») rende tutt'altro che oziosa o risibile l'identificazione della Musa con una nuova Saffo, e la cesura dopo un emistichio con accento di quinta non è goffaggine metrica, ma enfatizza la parola «eliso» e l'idea della sua lontananza e della sua alterità dall'umano; o, ancora, «un altro antro, nel quale / affonderemo per poi emergere / con contorni sfumati / lievi ombre dal passato» diviene, con maggiore essenzialità, il lapidario e splendido «un altro antro, nel quale affonderemo / per poi emergere con contorni sfumati», scolpita sintesi di una speranza o di un destino protesi oltre l'umano (basti vedere, nell'opera edita in vita, a riscontro di questa *ratio*, di questo orientamento del lavoro variantistico, le correzioni di *Barche sulla Marna*, dove il travaglio correttorio riflette lo stesso cammino del percorso poetico da una selva di allucinazioni, oscillazioni, erramenti ad una quasi classica, eppure intimamente inquieta, compiutezza di dettato).

In ogni caso, il *Diario postumo* non è comunque scindibile dal sodalizio umano ed intellettuale, dal sentimento quasi filiale, tra il Vate e la Musa. Esso nasce, precisamente, dall'incontro e dall'intreccio di due anime, e dunque di due voci.

Né, com'è ovvio, nel discorso poetico il livello fonico sfugge del tutto alla consapevolezza e alla volontà dell'autore.

Statisticamente (come ho potuto verificare grazie ad un programma elaborato appositamente da Ron Zacharsky), il tessuto fonico della poesia di Montale tende ad essere dominato da gruppi di suoni (come l'accostamento di dentale e rotante, di /t/ ed /r/) che evocano durezza, ostacolo, reiterazione ossessiva, e insieme contrasto fra limite e superamento del limite, «delirio d'immobilità» e desiderio di fuga (*altro, oltre, terra, eterno*; «Un giro: un salir d'acqua che rimbombava. / Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio»; «la bussola va impazzita all'avventura / e il calcolo dei dadi più non torna. / Tu non ricordi; altro tempo frastoma / la tua memoria»); la pronuncia poetica di Annalisa Cima è invece dominata

da vocalità aperte, terse, luminose (/or/, /ar/, /are/, /ere/), che fanno come da contrappeso alla tensione filosofica, alla durezza delle opposizioni, dei contrasti dialettici, e ne rispecchiano la ricomposizione (*armonia, ordine, ore, numero*; ambito fonosimbolico, ed etimologico, della scansione, del ritmo, della materia plasmata: «*Armonia numero coesione / orologi perfetti / di numeri dispari / [...] non lotta, ma raggiunta armonia*»).

Il gioco delle vocali tende ad armonizzare, per così dire, in Montale la dentale, nella Cima, evocando un senso di fluidità, di limpidezza, di luce, la liquida e la rotante (solo per rendere meno vaga questa impressione di lettura, basti segnalare che i gruppi di suoni /sta/, /ti/, /tra/, /ta/, /te/, /tr/, /st/, /to/, /tro/, /tu/ appaiono in Montale con una frequenza statistica media dello 0.008539, nella Cima dello 0.007988, mentre /are/, /re/, /or/, /er/, /ere/, /ri/, /ar/, /ol/, /al/, /ore/ si presentano con una frequenza media dello 0.011722 nella Cima, dello 0.010258 in Montale – scarto, quest’ultimo, più che doppio rispetto al precedente).

Nel *Diario postumo*, in parte nato dalla viva voce, o dal canoro intreccio di due voci, da una lunga e quasi segreta consuetudine d’incontri, colloqui, occasioni, quasi, si direbbe, dal delicato sovrapporsi di lievi e freschi melismi ad un severo e tardo *cantus firmus* (e non è casuale che nel componimento dedicato a Zanzotto, il *Serenissimo*, si parli di un «*hochetus alla memoria*» che «*eluderà gli abissi del silenzio*», con riferimento ad una echeggiante e singhiozzante modalità della polifonia sacra medievale), le due tramature foniche (vocali e consonanti, rotanti e dentali) si sovrappongono e si intrecciano; basti qui citare la splendida, tersissima *Nel giardino*, certo una di quelle poesie del *Diario postumo* che proprio Zanzotto considerò degne del miglior Montale: «*Ma il sole già declina, / diffonde il suo lucore in raggi obliqui, / dispare, torna, e la memoria di sere / uguali raddoppia gli orizzonti, / traduce in altri giorni / quel momento fugace che scompare. / Ora anche il vento tace» (dove torna, fra l’altro, la sottile associazione, presente fin da *Ossi di seppia*, ad esempio in poesie come *In limine* e *Vento e bandiere*, fra l’ambito fonosemantico del vento e quello del tempo e della memoria); o, ancora, la quasi altrettanto degna *Come madre*: «*La luce che diffonde il Monte Amiata / quando il sole declina, / la folata di vento che dall’orizzonte / s’avvicina», dove il contrappunto fonico, speculare, quasi, a quello di *Vento e bandiere* («*La folata che alzò l’amaro aroma / del mare alle spirali delle valli; [...] / la raffica che t’incollò la veste / e ti modulò rapida a sua***

immagine, / com'è tornata, te lontana, a queste / pietre che sporge il monte alla voragine»), enfatizza una stessa contrapposizione, sia nel tempo che nello spazio, tra vicino e lontano, tra prossimo e remoto.

Dal singulto, dall'«hochetus alla memoria», al silenzio: questa, come già negli Ossi, la transizione del tempo e della parola che recedono fino a svanire, nel nodo di vento, memoria, lontananza, silenzio: «Voi, mie parole, tradite invano il morso / secreto, il vento che nel cuore soffia. / La più vera ragione è di chi tace. / Il canto che singhiozza è un canto di pace».

Ecco, precisamente in quel vivo incontro, in quell'intreccio di voci, fra malinconia e speranza, presentimento della fine e attesa dell'oltre, risiede il misconosciuto fascino di alcune poesie del Montale postumo.

Nel colloquio con Maria Corti, risuonò, scriveva la filologa, un amaro «riso riarso»; si avvertiva l'idea di un gioco intriso di tragicità, beffardo e acre. «*In tristitia hilaris*, mi ripeto», si legge nel *Diario postumo*, secondo il motto di Giordano Bruno caro anche a Pirandello. Lieto nella tristezza, triste anche nella gioia rara e preziosa.

All'estremo della vita, l'ombra amara di una desolata ironia non è – come in un chiaroscuro – che l'altra faccia della radiosa luce effusa dalla «voce di salvazione» che promana dalla Musa, ispiratrice e insieme redentrica.

La concisione aforistica ed epigrammatica del *Diario postumo*, la sintassi essenziale, a tratti quasi franta e affannata, il verseggiare spesso breve, rapido, irregolare – altri elementi che hanno fatto dubitare, a partire da Raboni («L'Europeo», 1 novembre 1986), dell'autenticità – sono, forse, precisamente lo specchio verbale di una temporalità ormai contratta e frantumata dall'appressarsi della sua fine, del suo dissolversi nell'eternità del mistero.

La voce, la musica affannate, a volte quasi claudicanti, del *Diario postumo* sono quelle di un uomo conscio che poco tempo gli resta; è una voce smozzicata e balbettante, proprio perché destinata a risuonare – diffratta dal fulgore dell'alterità – da un tempo che è al di là del nostro, che non segue la nostra misura (si pensi, per analogia, agli ansiti del Luzi estremo: «Si spense / la molteplicità, si sfece / il variopinto / del mondo, della scena»). D'altro canto, non si legge forse, sotto un velo d'ironia, in una poesia del *Diario del '71 e del '72*, *La lingua di Dio*, che solo attraverso il balbettamento, l'incertezza, lo smarrimento è possibile avvicinarsi all'«indecifrabile» Parola dell'Uno?

Montale, come sappiamo ancora dalla testimonianza di Maria Corti, negli ultimi anni leggeva e rileggeva i *Soliloquia* di Agostino. Da quell'opera apprendeva

«quanto contribuiscano alla dimostrazione della verità quelli che i musicisti definiscono falsi suoni», *falsae voculae*, «non lontani dalla somiglianza con quelli che essi chiamano veri suoni» (II, 6, 12). L'errore è, in tutta consapevolezza, un momento della verità; il falso – la parvenza del falso, o del vero – è la scorza sotto cui si cela, astutamente, l'autentico. «La verità ama nascondersi». Il vero e il falso, nel tempo, non sono che parvenze relative, destinate a risolversi nella luce di ciò che è al di là del tempo.

Quella che ci parla nel *Diario postumo* è la voce di un morto – e di un risorto. Di un uomo che – per quanto ciò possa stupire, o anche infastidire – ha ascoltato una «voce di salvazione», che è divenuto «da ateo credente».

Né sarà indispensabile parlare di «apocrifo d'autore», di falsificazione orchestrata dal poeta stesso: perché quella voce giunge – e fu dal poeta volutamente, precisamente modulata e intonata, fondendo antico e nuovo, origine e nuovo orizzonte, per giungere – da una dimensione che è oltre ogni nostra misura, ogni nostro criterio, anche oltre la distinzione stessa d'autentico ed inautentico. Nel Montale postumo l'incertezza attributiva – programmata, prevista e voluta dal poeta – è elemento essenziale ed ineliminabile.

«Resta solo l'incantesimo d'un volo / da questa terra folgorata verso / un altro antro, nel quale affonderemo / per poi emergere con contorni sfumati»; «anch'io sarò alvo per chi non mi smemora», si legge nel *Diario postumo*. «Il frullo che tu senti non è un volo, ma il commuoversi dell'eterno grembo» (*In limine*); «Sempre questa dura / fatica di affondare per risorgere eguali / da secoli, o da istanti, d'incubi che non possono / ritrovare la luce dei tuoi occhi nell'antro / incandescente» (*Giorno e notte*).

Tutt'altro, qui, che un goffo *pastiche*, come vorrebbe qualcuno; al contrario, una sottile rilettura, e in certo modo un compimento, di motivi del primo Montale.

Alvo-antro, tomba e grembo materno, con un richiamo, forse, al motivo cristiano dell'uomo sepolto insieme a Cristo per essere liberato dall'angoscia, dell'uomo che discende nella terra «corpo animale» per rinascerne «corpo spirituale». Il cupo «antro incandescente» è ora divenuto soglia d'immortalità, bagliore di speranza, tramite di sopravvivenza.

Ma vengono in mente anche echi neoplatonici, ad esempio l'interpretazione allegorica che dell'omerico «Antro delle Ninfe», «amabile in sé e insieme oscuro», diede Porfirio, citato invece in *Satura*, come già si è visto, con amara ironia per la sua concezione dell'immortalità delle anime dei saggi: quell'antro da cui si

dipartono due vie, da un lato «la discesa per gli uomini», dall'altro «il cammino degli immortali» («impervio è il cammino tracciato / dagli iddii a noi mortali», si legge nel *Diario postumo*), e di fronte a cui ci si deve presentare con l'aspetto di «un mendicante dal corpo avvizzito», per poi levarsi al di sopra del mare ribollente ed impuro della materia.

Agli occhi di Montale l'Ultima Musa (forse una di quelle apparentemente improbabili «divinità in incognito» di cui parla un testo di *Satura*, e il cui contatto non lascia che un brivido fugace ma rivelatore), sintesi delle precedenti epifanie femminili, lei che era ad un tempo «poeta e poesia», dovette incarnare la rivelazione della Bellezza che salva e redime: la *pulchritudo tam antiqua et tam nova*, la Bellezza antica e sempre nuova, che Agostino si dolse di aver troppo tardi amato.

Quella Bellezza lo proiettò al di là del tempo umano. Da quella affiochita lontananza ci giunge, per chi sappia ascoltarla senza preconcetti, e per quanto discontinua ed affaticata, la sua postuma voce.

«C'è ancora poesia», annotava, in occasione del *Seminario sul Diario Postumo* (Milano, Scheiwiller, 1999), Piero Bigongiari, il primo a riconoscere in quella raccolta la voce, per quanto un poco appannata, di Montale, «nell'incespicare di questi “versi zoppicanti”, in quest'ultima e diradata poetica degli affetti»; brilla ancora, in queste pagine, «quel “chiarore” dell'essere, seppur iridato, quando non dalla commozione, certamente dall'ironia».

Per inciso, assai pertinente era, da parte di Bigongiari, il rinvio ai *Vers de circonstance* di Mallarmé per la tendenza a far emergere, all'estremo, anche nelle, e dalle, circostanze apparentemente minime del quotidiano, della mondanità, degli incontri, quel «cinque per cento», quel «grande nascondiglio», di vita che l'opera maggiore aveva velato prima di lirismo, poi d'amarezza, prima di classicità, poi di disincanto: come la mallarmeana «*endre des astres*» si sparge, poniamo, nella chiusa di *Arsenio*, e i mallarmeiani «*reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries*» possono riverberarsi sugli *Orechini*, così non è impossibile sorprendere, nel Montale postumo, qualche movenza, qualche gesto, appunto, del Mallarmé “di circostanza”, con la sua deliziosa svagata levità che è, in fondo, l'altra faccia del tormento, del travaglio, dell'abisso: «*Va-t'en, messenger, il n'importe...*»; «*... celle qui vola / Le feu de la céleste nue...*»; «*Cherche albatros, plume chenué, / La volière à l'abri des vents...*».

Ed è ipotesi suggestiva che in quello che è forse l'ultimo testo scritto dal poeta, *Alunna delle Muse* (incluso nell'*Opera in versi*), il cui dattiloscritto è datato 1980, la figura di Clizia (o di un'altra delle tante ispiratrici) si sovrapponga a quella di Annalisa: l'una e l'altra, infine, ispiratrici e depositarie del Verbo – del «Verbo non pronunciante ancora e impronunciato» di cui parla, tradotto da Montale, l'eliotiano *Canto di Simeone*.

Riempi il tuo bauletto
dei tuoi carmina sacra o profana
bimba mia
e gettalo in una corrente
che lo porti lontano e poi lo lasci
imprigionato e mezzo scoperchiato
tra il pietrisco. Può darsi che taluno
ne tragga in salvo qualche foglio, forse
il peggiore e che importa? Il palato,
il gusto degli dei sarà diverso
dal nostro e non è detto che sia il migliore.
Quello che importa è che dal bulicame
s'affacci qualche cosa che dica
non mi conosci, non ti conosco; eppure
abbiamo avuto in sorte la divina follia
di essere qui e non là, vivi o sedicenti
tali, bambina mia. E ora parti
e non sia troppo chiuso il tuo bagaglio.

Per un ritratto di Alberto Nessi

INTERVENTI

*In un volgere lieve
l'infinito riposa:
la quotidiana e lieve
vicenda è il suon concorde d'ogni cosa.*

(Clemente Rebora)

Nell'abbozzare il ritratto che vorrei dedicarti caro Alberto, in occasione del conferimento del Gran premio svizzero di letteratura, mi sento un po' come il pittore girovago che compare nel tuo bellissimo romanzo "lusitano", un piccolo lavorante del colore che non può fare a meno di pensare, sospirando, a *monsieur* Courbet. Dunque un ritratto, un disegno *in itinere*, per un narratore che scrive come un poeta e per un poeta il cui respiro narrativo mi sembra, in quest'ultima sua produzione, farsi sempre più pronunciato. Mi trovo qui. Il modello è lungi da ogni posa statuaria, e va tenuto d'occhio, perché c'è il caso si eclissi con gli *Écrits* del suo Roud sottobraccio per andare a raccogliersi accanto a un fontanile, al limitare del paese, dove si lascerà tentare da una musica di passi e di pianure in terra romanda. Converrà tornare al Ticino, allora, al suo vivo manifestarsi tra i confini, dentro e fuori la «pacifica Confederazione» (Giampiero Neri), dentro e fuori una storia – ma spesso a latere – che è storia, a misura che si avvicini a noi, sempre più di tragedie, di insensatezze e dove alla poesia tu assegni il compito «scabro ed essenziale» della *pietas*. E converrà accostarsi a una lingua che per essere di confini e di transiti si ibrida nelle esistenze dei vinti, dei senza nome, per far ritorno improvvisa al suo nitore esposto e finemente lessicato.

E siamo ancora al movimento, che richiederebbe certo al ritrattista effetti di sfumato, cari anche alla resa dell'inquietudine. Perché c'è inquietudine, nelle voci che fai di nuovo ascoltare, per come immagini siano risuonate in un convegno di anarchici del Giura, a metà Ottocento, o in un povero caffè di

entroterra lombardo, in un paese del Canada alla vigilia della Grande depressione o in un nudo interno, dove si colgono grazie al silenzio, perché chi tace «si sentiva imparentata con il grigio del cielo quando piove».

C'è una chiarezza di pensiero che costituisce come la cornice di un lavoro offerto al gioco libero delle rifrazioni, senza l'idea di possedere la parola che «squadri da ogni lato», ma anche senza rinunciarvi e l'immagine che suggerisci è quella significativa del *terrain vague*. Pure, già in una poesia come *Case in demolizione* la luce è frontale, i confini sono netti, l'esattezza è brechtiana. E forse sta in quell'esattezza il segreto di un procedere che appare comunque sicuro, secondo il doppio registro della pronuncia civile e degli affetti. Non ci sono solo frontalieri, fuggiaschi, esuli di ogni storia e latitudine, in transito per le tue pagine, ma le ragioni del cuore, del ricordo, e un'attenzione che viene da lontano per un paesaggio di minime infiorescenze, arbusti, sequenze arboree dal lessico dotto o vernacolo che increspa il verso o il periodo. Mi sono chiesto in quale misura tu sia un lettore di Pascoli, ma certo è una domanda che dovrei rivolgere a te direttamente. E tuttavia, di fronte a un «mazzolin di rose e viole», immagino che non presenteresti appello. La tua amicizia per l'esattezza, per il disegno prospettico, non li erge a principi dogmatici.

Ugualmente convivono nel tuo lavoro, tanto lirico che in prosa, un dettato di asciuttezza lombarda e momenti di vena certamente espressionista. Penso a un ordito di gallicismi come la lettera di Ambroise al cugino José, esule anarchico e libraio sulle alture del Chiado al chiudersi del secolo XIX, forse l'esempio più compiuto in questo senso. Ma il gusto per il *pastiche*, per il calco dialettale, per la deformazione sintattica è presente in buona parte della tua opera narrativa e la pagina ne trae succhi sempre nuovi. Essi convivono, a prova di una naturalezza che è controllo dei propri mezzi espressivi, con l'adesione a uno sguardo di contrasti pochi e netti, quali si rilevano dai bulini perfetti di Massimo Cavalli: l'eleganza del segno, comune al poeta e all'incisore, non è posa o decoro, ma essenzialità di trama, «alfabeto dei rami nella neve». Lì è la radice prima, la nudità destinata a gemmare. Poi è nel ritmo stesso delle stagioni, nel loro procedere per scarti e ripensamenti che la poesia trova non solo colori nuovi, ma il suo segreto pentagramma, la sua esperienza. Così, Alberto, la musica che cogli traducendo gli incanti di Gustave Roud, «simile a quella della brezza tra i fili d'erba un mattino di giugno», secondo le

limpide parole con cui li presenti al lettore italiano. Parole al tempo stesso di partecipe autobiografia che dicono ancora altro di te, del tuo porti in relazione con voci anche distanti dalla tua e insieme del significato profondo del rispecchiamento poetico, e qui il riferimento certo è al Sereni traduttore di Char, perché, dice il poeta di Luino, «s'impara di più da chi non ci assomiglia». E c'è in quest'adagio che fai tuo anche una professione di umiltà. Su questa forse è bene che il pittore girovago deponga i suoi pennelli, chiuda i tubetti di colore e le trementine. E gioverà distogliere lo sguardo dalla tela per tornare al modello che l'ha ispirata, e soprattutto alle sue autentiche parole.

INTERVENTI



ENZO PELLI – *Ombra doppia*

Marienleben: la traslata armonia del mondo, da Rilke a Hindemith

Il 17 dicembre 1912 Rainer Maria Rilke scriveva alla principessa von Thurn und Taxis in termini addirittura blasfemi di Cristo e del cristianesimo come di esperienza archiviata dalla storia, ribadendo in una missiva a Witold Huléwicz (13 novembre 1925) di sentirsi attraversato da un «quasi rabbioso anticristianesimo». In verità il suo linguaggio poetico non manca mai di attingere costantemente spunti da concetti e da personalità cristiane. La contraddizione è apparente, collocandosi la sua esperienza poetica nella temperie di fine Ottocento e inizio Novecento, in cui la reazione all'orizzonte chiuso del positivismo avanzò come conseguenza di una maturazione fondata sull'urgenza del sentimento religioso. La visione cosmogonica e lo spiritualismo che presero il posto della materialistica lettura della realtà aveva determinato un contesto che, inteso come fatto culturale, induceva al passaggio dall'ateismo alla Chiesa cattolica, al punto che Jacques Rivière osava scrivere di Huysmans: «C'est l'art, uniquement l'art qui le convertit. Il se convertit à l'art chrétien du moyen-âge, non au christianisme».

In tale processo di valenza fondamentale estetica Rilke si manifesta in prima linea per la dimostrazione di aderire in modo vibrante all'esperienza del sacro. Lo dimostra il frequente richiamo ai personaggi biblici, all'immaginario della tradizione vetero e neotestamentaria, che eleva la sua parola al livello di un poeta mistico. Lo rivela la figura dell'angelo, presenza ricorrente nel *Marienleben* (1912), incorporea apparizione che può essere a volte percepita come un semplice riflesso nello spazio trasalente di una realtà rovesciata in simbolistica visione. Il filo conduttore, prima che della madre di Dio, vi è dato dalla figura di Maria, della sua essenza femminile nei termini di fragile corpo di donna, eterea, lucente di pallore, sottile e diafana, la cui leggerezza ne fa un'anima vagante in cui il sentimento si ritrova privato della gravità che lo tiene vincolato alla terrena condizione, per elevarsi a uno stadio traslato del sentire.

INTERSEZIONI

Non per niente l'iconografia mariana si impose a Rilke a partire dal giovanile soggiorno fiorentino nel segno della scoperta dell'arte rinascimentale, quando compose i *Lieder der Mädchen* seguiti dai *Gebete der Mädchen zur Maria*, dove, in un quadro apparentato alla disincarnata stilizzazione Jugendstil, tutto è detto dall'accostamento della Vergine alle fanciulle in fiore nella condizione di tempo fermato nell'annuncio di un destino che l'avrebbe resa eternamente giovane. Il poeta stesso lo ammise in una lettera del 6 gennaio 1922 all'amica Margot Sizzo:

Nei particolari e nella disposizione di quel ciclo di quadri molte cose non sono di mia invenzione: nella salita della piccola Maria al tempio non è difficile ravvisare reminiscenze da dipinti italiani (Il Tiziano dell'Accademia di Venezia, per esempio, e, ancor più il Tintoretto di Santa Maria dell'Orto, così toccante).

In verità non è il racconto evangelico che modella la sua azione poetica, ma piuttosto la magia del realismo visionario di questi capolavori pittorici, capaci di imprimere nella mente come per incantamento immagini fulminanti di luce profetica. L'accensione lirica della sua evocazione esclude il procedere narrativo, benché costanti siano i rimandi al testo neotestamentario e ai Vangeli apocrifi (a testimoniare il suo porsi al di là dell'ortodossa adesione al dettato ufficiale della Chiesa). È proprio Maria, nel suo stato di «donna del cielo e della terra», a garantire la scomparsa del confine tra il visibile e l'invisibile, tra il reale e la dimensione ultraterrena che lo assorbe, tra l'apparenza e il segno interiore, in un processo creativo in cui il dato reale dell'azione si tramuta costantemente in simbolo, in corrispondenza con la trascesa proiezione della parola.

E la motivazione estetica del ciclo mariano è confermata dalla provocazione che gli venne dall'amico pittore Heinrich Vogeler e dalla destinazione alla pubblicazione corredata dalle incisioni di quest'ultimo, anche se mai realizzata a causa dell'insoddisfazione del poeta rispetto al lavoro dell'amico. D'altra parte la lettura della vicenda mariana che ne dà Rilke, lontana dal prevalere della descrizione e tutta da decifrare nel frammentato protocollo del riflesso interiore degli accadimenti, è condotta non solo affidandosi alla figuratività a volte allucinata della visione, ma anche alla risonanza, a una disposizione d'ascolto stabilita a uno stadio del sentire che dall'intimo trascende in dimensione ultraterrena.

Nella prima delle sue *Elegie Duinesi* il poeta ce ne fornisce l'esortazione programmatica:

Voci, voci. Ascolta, mio cuore, come soltanto i Santi
ascoltarono un giorno: il grande richiamo
li alzava dal suolo; ma essi, impossibili,
restavano assorti in ginocchio:
così ascoltavano. Non che tu possa mai reggere
la voce di Dio. Ma lo spiro ascolta,
l'ininterrotto messaggio che dal silenzio si crea.

INTERSEZIONI

E, se nell'*Annunciazione di Maria* gli sguardi dell'angelo e della Vergine sono registrati come "battito" in termini sonori («so zusammenschlagen als wäre draussen alles leer»), alla fine, dopo lo sgomento, il discorso si tramuta in musica: «Poi intonò l'angelo la sua melodia».

Si direbbe quindi che il poema fosse predestinato ad approdare alla dimensione musicale. Ciò avvenne, ma sorprendentemente grazie a un compositore di tutt'altro orientamento: Paul Hindemith. Nel 1923, anno della messa a punto e dell'esecuzione del ciclo a Francoforte, il compositore tedesco aveva alle spalle un'esperienza di militanza avanguardistica iscritta a pieno titolo nella stagione di rottura che dai turgori ribellistici dell'espressionismo era approdata nel primo dopoguerra al consolidamento di una modernità affermata nel segno della spersonalizzazione, in un rapporto con la realtà accolta nell'asprezza della sua dimensione sonora, nella tagliente pulsione dei suoi congegni, nell'astrattezza del suo plastico delineamento formale, nella sua materialità resistente a ogni tentativo di trascendenza. Se c'è un'arte del concreto, del vincolo all'immanenza, è appunto quella di Hindemith, calata nel presente del proprio tempo, fiduciosamente esaltato nel progresso dell'operosità tecnologica, nell'attivismo riflesso nel cinetico agitarsi della condizione metropolitana, dell'irruenza timbrica dei mezzi meccanici a cui l'uomo ha affidato il suo destino. Eppure, in tale contesto di regolato ordinamento sovrastrutturale alla volontà dei singoli costrittivamente guidati da principi oggettivi, proprio la funzione quasi impersonale imposta all'artista ha prodotto un ciclo vocale di notevole portata spirituale.

Fin da subito il compositore tedesco fu visto come artista a rimorchio del reale, pragmaticamente impegnato a saggiarne la portata, conservatore nella

misura in cui accettava di muoversi in base alle regole sancite dalla tradizione, innovativo nella misura in cui l'evidente dotazione artigianale di cui era generosamente provvisto lo spingeva a mettere a frutto le sue intuizioni al limite della sperimentazione, spalancandogli orizzonti insperati. Un vitalismo prorompente sembrava essersi impossessato del suo irrefrenabile *musizieren* guidato unicamente dal principio di una *Gebrauchsmusik* ("musica d'uso"), di servizio sì ma non intesa secondo Kurt Weill (sulla scorta di Brecht) come mediatrice per uno scopo sociale, bensì come «musica per l'uomo» (secondo le stesse parole di Hindemith), direttamente e fisiologicamente dipendente dalla sua esistenza: «compone come respira», affermò Hans Heinz Stuckenschmidt, «produce musica come un albero produce frutti» (secondo Alfred Einstein). Musica organica a se stessa quindi, ridotta a nient'altro che al suo risuonare, stabilito al di qua di ogni possibile condizione espressiva, di ogni possibile significato psicologico, di ogni possibile vocazione illustrativa. Che rapporto poté quindi mai avere un simile statuto estetico della musica con la parola così carica di significati del poema di Rilke? L'aver superato la stessa tentazione espressionistica a cui aveva soggiaciuto – in *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920) e *Sancta Susanna* (1921) – non gli concedeva più nemmeno di risalire nel rapporto con la parola allo stadio del grido esistenziale, a quel selvaggio urlo primigenio generatore, pur nella tensione deformante, di umani sentimenti. Hindemith non crea quindi una relazione di necessità tra la parola e la sua musicalizzazione; nessuna corrispondenza, nemmeno a livello di simbolo si instaura tra suono e verso. La linea costante del pianoforte in *Marienleben* non raccoglie nessun spunto e nessun sottinteso proveniente dal testo poetico, a differenza dei cicli liederistici schubertiani, che ne offrono il modello, in cui lo strumento svolgeva il suo percorso come una specie di discreto alter ego al canto, prolungandone le frasi o replicando in un intreccio al limite di un dialogo, oppure distendendo una rete di allusioni in un orizzonte spalancato sull'ignoto.

Il pianoforte di Hindemith è al contrario veicolo di musica emergente come una vegetazione sonora che prende forma sulla spinta della vitalità della natura, funzionale al suo semplice riprodursi, all'istinto di assicurarsi spazio d'azione come fisica affermazione del suo essere. Senonché la riduzione alla pulsione che muove la vita nel nucleo generatore del suono e delle strutture portanti del discorso musicale – a livello quasi ontologico – spinge il compositore a con-

frontarsi con la dimensione dell'assoluto, di una verità posta oltre il mondo sensibile, di fronte alla cui imperscrutabilità è indotto ad arrendersi, umilmente. È a quello stadio di subordinazione a un ordine delle cose accettato come inappellabile, che è dettata la disciplina a un artigianato severamente perseguito negli elaborati schemi di costruzioni sonore rispecchianti le regole di un disegno universale. Lì prende corpo un atteggiamento in cui l'individuo creatore in certo qual modo si annulla per elevarsi, fino a trovarsi in sintonia con la dimensione di una trascesa "musica mundana", interiormente risonante nelle proporzioni stabilite da una *harmonia mundi* (per usare il titolo di un'opera significativa di Hindemith stesso), in cui la musica diventa misura di un superiore ordinamento, garante dell'esistente. In questo senso non è difficile vedervi riflessa l'immensa lezione di Bach, di una musica modellata in base a una cosmogonia, come se il suono fosse il riflesso di una risonanza ultraterrena, iscritta nei numeri e nelle proporzioni.

INTERSEZIONI

Non è quindi casuale l'interesse manifestato da Hindemith fin dai primi anni per quei poeti, come ha rilevato Andrea Lanza:

[...] presso cui le istanze mistiche erano più forti e il linguaggio più profondamente penetrato nell'allegoria: Rainer Maria Rilke (*Das Marielenleben*, 1922-23, e sei *Chansons per coro a cappella*, 1939), Georg Trakl (*Die junge Magd*, sei liriche op. 23, 1922), Gottfried Benn (tre cori del 1930 e *Das Unaufhörliche*, 1931), Friedrich Hölderlin (*Der Tod* per coro maschile a cappella, 1932, e sei *Lieder* per tenore e pianoforte, 1936).

L'apparentarsi della sua musica a simile livello di trascendenza non significa ambizione a tradurre in note le emozioni e gli slanci che hanno alimentato l'alto grado di spiritualità a cui giunsero tali scrittori. L'abbinare ai loro testi il percorso sonoro liberato del peso della trasudante espressività ereditata dal passato tardoromantico viceversa ne metteva in luce la dimensione di "metalinguaggio", assegnando proprio a quello stadio di forma epurata il senso ultimo del processo di elevazione. Se altrove l'esibita struttura formale ha indotto a vedere nella musica hindemithiana la celebrazione fine a se stessa dei valori formanti – una specie di rivendicazione del fare artigianale opposto alle fughe intellettualistiche della stagione tardoromantica che avevano caricato l'arte dei

suoni di significati filosofici – in *Marienleben* riscontriamo il suo senso recondito di operazione che, muovendosi nella sfera di un testo poetico ramificato in un rarefatto intreccio di simboli, sogni e metafore, ne recepisce il valore annullando ogni pretesa di aderire al respiro fisico della parola, per modularla nel quadro di un percorso che, nell'esaltazione della forma, appaga il bisogno di trascendenza. Questo processo di taslazione è stato ben messo a fuoco (sempre da Andrea Lanza) nel rilevamento della «sua tipica tendenza alla macrostruttura come forma subordinante e meccanicamente preordinata sulla quale vengono ritagliati analiticamente i singoli frammenti particolari, secondo un metodo di composizione essenzialmente deduttivo». Non solo tale impostazione elimina alla radice qualsiasi tentazione immedesimativa, qualsiasi accondiscendenza a pulsioni soggettivistiche, ma l'affidarsi senza remore a una logica superiormente dettata rivela come fatalmente il rovescio della medaglia che vincola materialmente la sua musica al suono indagato nella sua immanente fisicità sia proprio la spinta ascetica che lo riconosce come governato da un ordine imperscrutabile. È nella forma musicale stessa quindi, nel distaccato e spersonalizzato suo svolgersi, negli equilibri che si instaurano nelle sue autonome e cristalline articolazioni, che trova riscontro la tensione purificatoria che attraversa il lirismo di Rilke. È nella varietà e nella complessità delle soluzioni formali adottate da Hindemith che occorre riconoscere la sua capacità di essere all'altezza del misticismo che percorre e fa vibrare la parola rilkiana, come se fossimo davanti a un processo di oggettivazione della sua poesia.

Già in apertura del ciclo, nella *Nascita di Maria*, il divagante procedere del pianoforte in cascate di note stabilisce una divaricazione rispetto alla parola risonante attraverso il canto, in un rapporto che ritroviamo più volte, ad esempio nella figuralità geometrica caratterizzante la *Visitazione di Maria*, di un “moderno” Bach che oppone alla linearità quasi impassibile della voce figurazioni rimbalzanti da una mano all'altra sulla tastiera (particolarmente nella *Presentazione di Maria al tempio* e nelle *Nozze di Cana*). È la dichiarazione di fede costruttivistica che giunge all'apice nei momenti in cui il contrappunto pianistico si fa serrato e incalzante fino ad assumere retrospettivi profili barocchi (nel *Sospetto di San Giuseppe* o, baroccheggianti anche nel canto, nell'*Annuncio sopra i pastori*). La logica costruttiva può essere anche funzionale al testo (nel contrastato procedere drammatico della *Sosta durante la fuga in Egitto*), ma l'espressione non è

mai diretta, nascendo essa come riflesso dalla forma esibita nella sua configurazione (è il caso di *Prima della passione* dove lo stupore sorge dalla rarefazione del tessuto sonoro, con salti d'intervallo quasi dodecafonici). La dilatazione della forma è la soluzione che meglio restituisce la profondità del dolore trasceso, intimo (in *Pietà*), giungendo, nell'inclusione strutturale delle pause (in *Annunciazione di Maria*), a configurare una spazialità in cui le note del pianoforte rintoccano come perse in una dimensione cosmica. La saldezza strutturale dei singoli numeri (nel loro senso conchiuso) sa anche uscire dalla rigidità per distendersi in dolce intonazione (si veda la cantabilità attonita determinata anche dalla figura incessantemente ripetuta in *Pacificazione di Maria con il risorto*), ma su tutto domina la funzione coesiva della forma, il primato dei valori musicali individuati in un'autonomia che formalizza l'espressione, sottolineando le simmetrie e la chiarezza delle articolazioni, depurandola dal peso della contingenza.

INTERSEZIONI

Proprio l'esaltazione di tale autonomia si collega al nucleo fondamentale della vicenda di Hoffmann, l'orafo protagonista della problematica opera *Cardillac*, che non si rassegna a separarsi dai propri manufatti e che non esita a giungere al delitto pur di reimpossessarsi delle proprie creazioni. Orbene la concezione dell'artista esclusivamente determinato nelle sue azioni dalla logica dettata dalla propria opera («Io ricevo la mia forza dalle mie opere, e in cambio vi prodigo tutta la mia forza») si rivela come il principio fondamentale che guidò la vocazione compositiva di Hindemith. Il fatto tuttavia che, a distanza di tempo, nel 1948 egli decidesse di sottoporre il ciclo a revisione, rendendo più melodiosa la linea del canto e attenuandone il razionalistico assetto, senza smentire la spinta esplorativa dello sperimentatore riflette come la sua natura di artista empirico non fosse in contraddizione con il riconoscimento della portata trascendente dell'arte dei suoni. Nella relativa prefazione, guardando retrospettivamente alla motivazione che l'aveva portato ad affermarsi come protagonista di un radicale processo di rinnovamento, concludeva: «Tali innovazioni, dopo mille varianti sono ormai insipide, mentre la volontà atavica di approfondimento spirituale in musica resta sempre nuova».



ENZO PELLI — *Sassi passi respiro*

«Resistono garbugli di parole».

Intervista ad Alessandro Martini

Lei è principalmente conosciuto per la sua attività di professore e studioso, quando e come si scoperto poeta? Qual è il movente che l'ha portata a scrivere poesia?

La scrittura poetica nasce in me tardi, sui quarantott'anni. Penso che la motivazione di fondo sia stata la crescente insoddisfazione provata nel mio percorso di docente e di studioso. Da questo malcontento è sorta la necessità di esprimermi in altro modo, per quanto debba riconoscere che lo studio della poesia altrui abbia a sua volta contribuito parecchio a spingermi in quella direzione. Contano poi ovviamente le occasioni della vita: gli incontri.

INTERVISTE

C'è stato un segno premonitore della vocazione?

Sì. Al momento in cui ho pubblicato la mia prima raccolta me l'ha ricordato uno dei miei primi amici, un compagno di liceo, quando mi scrisse che se lo aspettava. In effetti in quegli anni mi è capitato di scrivere versi e di farli conoscere ad altri compagni pure interessati all'esercizio. Ma c'è stata una lunga interruzione da quel momento agli anni che si dicono maturi.

Mi viene in mente che in terza liceo al professore di francese, Lauro Tognola, un docente particolarmente stimolante, capitò di chiedermi (mi stava interrogando davanti alla classe) che studi intendessi intraprendere, avendo un padre scrittore ed essendo molto interessato alla letteratura. La mia risposta, immediata e apparentemente sicura, fu che mi sarei dato allo studio delle lettere, precisando: non alla creazione letteraria.

Inevitabile la domanda relativa al rapporto con quella che si potrebbe definire l'“ombra” di suo padre. Come vive questo lascito? Riuscire a definirsi come Martini-poeta, distinguendosi di necessità da suo padre, è stata una priorità oppure è venuto in modo inconsapevole?

Se venuto, è venuto in modo inconsapevole. Consapevole è stata quella mia risposta al docente di francese. In realtà, trent'anni dopo, ricominciando l'esercizio, il confronto con il padre da tempo defunto si è imposto da sé, in modo più pacato. Oggi avverto di star riu-sando le parole e di tornare a frequentare i temi di mio padre, non solo del noto narratore, ma anche del poeta. Per altro sono persuaso che la forza dei romanzi di Plinio Martini stia in buona parte nella valenza poetica della sua prosa. Ma il rapporto tra la mia scrittura e quella di mio padre è probabilmente più forte di quanto io stesso possa indicare, specialmente nelle ultime cose, in cui, tornando sui miei primi passi, mi rivedo nell'ambito di natura e di cultura in cui entrambi siamo vissuti, per un certo tempo, assieme.

Il fatto che ultimamente sia ritornato a studiare l'opera di suo padre ha influito sulla sua recente produzione poetica?

La mia lettura di Plinio Martini non ha seguito la strada maestra che i suoi studiosi hanno battuto: quella dei due romanzi. È stata piuttosto la considerazione delle sue prime espressioni private (diari e lettere) e pubbliche (il lungo esercizio poetico), nonché del suo ultimo racconto incompiuto. I tempi di quella riconsiderazione e i tempi della mia espressione poetica in buona parte vanno di pari passo.

Ricordo che in *Diligenza e volontà* (1989) Contini affermava di essere estremamente parco nel sottolineare i libri (così rispondeva all'intervistatrice: «No. O Dio, ci sono alcuni libri, così, che mi è capitato di sottolineare. Di solito sottolineo gli errori, e metto un punto esclamativo in margine per richiamare a me stesso che l'errore c'è», p. 134). Lei invece conferisce alle sottolineature un ruolo speciale, esse diventano addirittura il titolo della sua ultima pubblicazione presso la rivista «Bloc Notes» (n. 65), e legano indissolubilmente lettura e scrittura, in cui i “diletti libri” sembrano al contempo consolazione e spunto creativo. C'è una differenza tra le sottolineature di Martini-poeta e quelle di Martini-professore?

Sì. Le sottolineature del professore non sono, credo, molto diverse da quelle di cui parlava Contini: correzione di refusi, punti interrogativi dove dubito o non capisco, tratti evidenzianti brani di testo, di adesione e di ammirazione (nel caso non previsti da Contini, che sull'esercizio di ammirazione ha pur steso pagine mirabili). Note, prelievi, riassunti si sono sviluppati dapprima su schede (sull'esempio di p. Pozzi) e su appositi quaderni, poi, da vent'anni ormai, in documenti word. Invece la sottolineatura che porta alla poesia può tradursi subito in parole magari apparentemente estranee al testo stampato, parole che possono riempire i margini e le pagine bianche

del libro che si ha fra le mani. Per questo, quando la dipendenza dei miei versi dal testo letto è difficile da cogliere, ho preferito esplicitarla. Importa che le poesie nate da sottolineature non sono al servizio dell'interpretazione dei testi letti, ma riconoscimenti dell'apporto conoscitivo che il testo letterario ci offre, in misura anche maggiore del testo critico o filosofico.

Oltre ad essere un lettore professionista è anche un collezionista: che tipo di rapporto ha con il libro? Cosa pensa circa quanto affermato dal suo maestro nella chiusa del libello *Tacet*: «Amico discretissimo, il libro non è petulante, risponde solo se richiesto, non urge oltre quando gli si chiede una sosta. Colmo di parole, tace»? Vede anche lei nel libro un «antidoto al caos dell'oblio»?

*Collezionista di libri, ahimè, sì, ma non bibliofilo. Non ho mai inseguito deliberatamente prime edizioni o edizioni pregiate. È banale amore, magari anche stupido in era informatica, per il libro come supporto cartaceo di testi di cui si ha desiderio o bisogno, da parte di un lettore che, lo confesso come un grave limite dello studioso, non ha mai letto a lungo nei luoghi deputati della lettura, se non ciò che solo in biblioteca si poteva leggere. Condivido pienamente l'affermazione di padre Pozzi in *Tacet*. Vi ribadisce elegantemente quanto ricordo di aver sentito da lui in termini un po' più brutali: il libro, a differenza dell'amico, si può aprire e chiudere a piacimento. Che sia un antidoto al caos dell'oblio è indubbio, soprattutto in età avanzata, quando si dimentica anche ciò che ci è stato trasmesso dai libri più amati. Il momento della lettura, sempre rinnovabile, sembra compensare questa immensa e progressiva perdita.*

INTERVISTE

Che tipo di rapporto aveva con padre Pozzi?

È stato – difficile dirlo in termini diversi – un rapporto intenso. Non ha mai superato i limiti del rapporto tra maestro e allievo, anche se ci è capitato di condividere momenti che, grazie al maestro, abolivano la distanza. Da lui ho imparato pressoché tutto: quel tanto di cui sono stato capace sul piano professionale, molto di più sul piano culturale e umano. Il mestiere, bene o male, lo impariamo quasi senza accorgerci, mentre la personalità di un maestro ci segna molto più a fondo, ci insegue per tutta la vita.

Cosa pensava del fatto che lei scrivesse poesia?

Pozzi ha spesso mostrato di apprezzare i miei saggi (per usare un aggettivo a me caro, ma non a lui) anzitutto come ben scritti. Quando mi sono messo a scrivere versi eravamo lontani, non solo nello spazio: il colloquio era, per più ragioni, interrotto. Gli

feci comunque avere Fior', frondi, herbe. Ne ebbi una cartolina con stampato il disegno di un narciso, fiore, sottolineava il mittente, poetico per eccellenza. A suo parere, per altro, il professore che si mette a fare il poeta rischia di incorrere in uno scivolone. Ammetteva una sola grande eccezione: Angelo Poliziano.

Quali sono i suoi modelli letterari, quelli che più ama e non per forza studia o ha studiato?

Ricordo che l'anno in cui iniziai a scrivere in versi avevo letto, e contribuito a pubblicare, le poesie di un collega di Losanna: Tutte le vanità di Gianni Papini. Notevoli sin dal titolo. Più che di modello, toscanamente inimitabile, mi fu di stimolo. Di modello mi fu indubbiamente Montale (accostato grazie a p. Pozzi, i cui scarsi trasporti novecenteschi collimavano in buona parte con le proposte di Contini), specie l'ultimo, diaristico. Dovessi fare un secondo nome, direi Caproni. Della poesia dei miei contemporanei e coetanei in fondo conosco poco, perché poco mi ha allettato. Risalendo nella tradizione: mi sono rifatto con il titolo della prima raccolta a Petrarca, che per me conta grosso modo come indicazione di una linea espressiva lungo i secoli, ma la cui effettiva presenza nei miei versi è più che altro parodica. Credo poco presente lo stesso Marino, che appartiene a quella linea, pur avendolo studiato a lungo. Ma le qualità che in Marino ho evidenziato come studioso, cioè una certa particolare liquidità, una certa musicalità, una certa – oserei il termine – facilità, sono state per me decisive, al di là e al di sopra del suo magistero retorico. Lo chiamerei il Marino che trascorre in Metastasio e persino in Leopardi. Leopardi, certo, ha contato subito e molto, e così Pascoli, forse il primo poeta incontrato a scuola, già alle elementari, nonché quel Carducci che lo anticipa.

Seguendo l'evoluzione delle sue pubblicazioni si nota una progressiva concessione alla materia autobiografica e diaristica, da lei inizialmente definita come «viscido terreno» e «malinconico impulso»; materia che fa capolino in *Restauri* e si fa preminente nelle sue ultime tre pubblicazioni. Lo esplicita lei stesso richiamando il concetto orelliano del “cerchio familiare”, nella postfazione delle *Distrazioni* e nella chiusa a *Poesia d'amore*. Cosa è cambiato? Cosa l'ha portata ad abbandonare quella sorta di “pudore” iniziale, tanto da ritenere parte della sua autobiografia degna di un poemetto?

La domanda è acuta e la risposta non potrà essere che ottusa, nel senso della banalità, ma credo non lontana dal vero. Il ritegno iniziale è dovuto al fatto che la

nascita di quella tarda poesia dipendeva da un impulso amoroso, con tutte le difficoltà che da simili impulsi nascono. Mentre l'abbandono di quelle remore è dovuto proprio, un poco paradossalmente, ai mutamenti di quelle contingenze. Ogni poesia è per altro poesia d'amore (pure questa è un'affermazione di Orelli). Data anche la tradizione in cui mi iscrivo mi è sempre stato difficile pensare a una poesia che non impiegasse la prima persona, nonostante tutti gli ostracismi da questa subiti di recente, di ordine filosofico, magari teologico, indubbiamente poetologico. Il narciso è certo flos poeticus, ma ve n'è di tantissime specie, né ci si sottrae nascondendosi dietro a un dito (un mutamento di pronomi).

Che tipo di rapporto aveva con Giorgio Orelli?

Ho avuto belle occasioni di incontro con lui sin dai miei primi anni universitari. Ma incontrare Giorgio Orelli significava soprattutto ascoltarlo. Al colloquio io non sono arrivato. Ho sempre seguito con interesse la sua produzione, sia poetica che critica; quest'ultima decisiva e confortante per molti della mia generazione, specie quella raccolta nei suoi Accertamenti verbali. Anche la sua attenzione verso quel che andavo facendo è stata sempre viva, per quanto poco abbia osato mostrargli sul fronte poetico.

INTERVISTE

Nelle *Aritmie* il poeta Attilio Bertolucci, parlando del suo capolavoro *La camera da letto*, scrive: «A me non è stato concesso altro che esprimere me stesso, più o meno felicemente, scrivendo poesie. Ora m'accorgo che i materiali di queste sono stati da me raccolti quasi esclusivamente in famiglia, quella da cui provengo, l'altra che, chissà come, mentre sembrava non avessi nessuna attitudine a farlo, ho, naturalmente in felice collaborazione, formato. Senza di esse non avrei proprio saputo di che scrivere. Non avrei, di conseguenza, saputo vivere» (*Opere*, Milano, Mondadori "I Meridiani", p. 980). In che rapporto starebbe la sua produzione poetica con le parole di Bertolucci? Si ritroverebbe in quell'«autobiografismo elegiaco e difensivo» con il quale Mengaldo etichetta il poeta di Casarola?

Mi ritrovo benissimo sia nelle parole di Bertolucci sulle due famiglie, sia nella etichetta di Mengaldo. Forse non a caso ho dedicato alla Camera da letto uno dei miei ultimi seminari. E mi viene in mente che Bertolucci sta anche agli inizi del mio rapporto con la poesia: agli "esami" che concludevano ogni anno scolastico (erano piuttosto una festiciola) in quinta elementare il maestro (si chiamava Plinio Martini) mi

fece recitare a memoria una trentina di versi di Bertolucci, da lui appena scoperti sulla bolognese «Officina» (settembre 1955): un foglio di un Diario delle vacanze, che comincia «La Madonna della Neve quassù / segna lo spartiacque dell'estate» e diceva di castagne, neve, miracoli (oggi si legge in Viaggio d'inverno).

Nelle sue poesie emergono i due luoghi chiave della sua vita: il Ticino prima, Friburgo poi. Come ha vissuto (e come vive tutt'ora) questa "emigrazione"?

Recentemente mi è capitato di usare addirittura il termine "esilio". E di esilio ha parlato un altro collega e poeta: Remo Fasani, nato a Mesocco e vissuto docente di letteratura italiana a Neuchâtel. Per quanto interni al paese e volontari, questi esili sono davvero tali in quanto ci siamo trovati ad imparare e a esercitare un mestiere in un luogo in cui la lingua di cui ci siamo occupati non è lingua parlata. Una lingua italiana che per di più non era neppure la nostra materna. È stato dunque un mezzo di comunicazione particolare, settoriale, usato con gli studenti e fra pochi colleghi. E nel secondo, stretto cerchio familiare. Nonostante ciò, una volta in pensione, io non sono tornato alla terra di origine, né ci è tornato Fasani, se non negli ultimi suoi giorni. Abito in qualche modo sul confine, né di qua né di là. Una polarità che si è instaurata sin dalla giovinezza e con gli anni i due poli si sono sempre più allontanati.

Una piccola provocazione: la sua consuetudine con la poesia barocca non pare riversarsi – almeno esplicitamente – nelle sue ultime raccolte, che invece sembrano richiamare piuttosto un tono metastasiano. Forse una vaga forma di barocchismo potrebbe svelarsi nella auscultazione del testo, nell'attenzione al ritmo, nel suo articolato tessuto fonetico, oppure nel procedere epigrammatico di molte sue poesie (memore forse del lungo lavoro sul genere del madrigale?), non certo nella celebre "ricerca della meraviglia". Come mai?

Non lo so, ma la domanda contiene, se non la risposta, la precisa indicazione degli elementi da osservare per ottenerla. Metastasio è un grande poeta, anche se uscito dal canone e ridotto a flatus vocis. Un poeta molto in linea, come ho già indicato, col Marino che più ho apprezzato, quello melico. Quanto al barocco, l'auscultazione del testo potrebbe mettere in luce figure meno apparentemente caratterizzanti dell'arte che così si è definita. Anni fa Pierantonio Frare ha proposto di vedere come figura fondamentale del barocco non più la metafora o l'iperbole, ma l'antitesi. Una provocazione utile. Non inutile, credo, neppure nella lettura dei miei versi. Quanto poi al mio lavoro

sul madrigale, penso sia decisivo anche per la mia produzione: è la forma più libera nella tradizione italiana, prima della leopardiana, ed è in quei limiti di libertà che per lo più la mia poesia si è mantenuta.

Il madrigale suggerisce anche un'altra componente fondamentale della sua vita: la passione per la musica che naturalmente si riversa anche nella sua poesia.

La passione si è nutrita anche dello studio del pianoforte, la cui pratica giovanile non ho mai abbandonato del tutto. Di per sé sono molto più sensibile alla immediata ricchezza sonora della musica di quanto non sia alla sottile ma più povera sonorità della poesia, pur al servizio delle immense possibilità del senso. Nella mia attività di docente e di ricercatore ho spesso affrontato il rapporto tra poesia e musica, anche se temo di non essere riuscito a carpire nessun segreto di questo denso nesso. È comunque una ricerca che mi ha tenuto lontano da troppo sottili indagini sulla sonorità della parola in quanto tale, come pura forma.

INTERVISTE

Come è nato il suo amore per la musica?

È negli anni di collegio che ho avuto la possibilità di imparare a suonare il pianoforte e questo mi ha aiutato a sopportare i sette anni di internato, i fastidi della vita collettiva. Fu lì che il benedettino Beda Baumer, ancora prima che maestro di pianoforte, mi fu maestro di gusto musicale, classico nel senso più stretto del termine (Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, i grandi romantici sino a Bruckner). Un primo maestro che, conoscendo i suoi limiti, ebbe anche l'accortezza di indicarmene un secondo: Walter Rüschi.

Arriviamo alle *Distrazioni* (2014). Partiamo dal titolo, cosa può dirci al riguardo? Cosa significa e cosa l'ha spinto a scegliere questo titolo?

In un primo tempo pensavo di chiamare quelle poesie Divertimenti, che era però termine musicalmente troppo impegnativo, magari contraddicente la scarsa allegria dei miei pezzi. Quel che volevo significare con "divertimento" stava in modo più esplicito in "distrazione": diversione da quanto negli studi e nella vita mi frenava, pur essendo una diversa pratica di quegli studi, quindi un diverso modo di dare un senso a una vita che, giunta ad anni più che maturi, non dava i frutti che la stagione comportava.

La raccolta nasce dalla sua amicizia con l'artista Rolando Raggenbass, vuole dirci qualcosa sulla nascita del progetto?

Una cosa: nella mia vita ho sempre avuto bisogno di avere amici artisti, che sapessero esprimersi sul piano creativo. Un'altra: ogni mia raccolta ha cercato un pretesto per approdare alla pubblicazione, quasi che altrimenti non fosse autorizzata. Nel caso delle Distrazioni è stato involontariamente Raggenbass a dettarmi la scelta delle poesie e un altro amico artista, Franco Lafranca, a dare ad essa forma di libro, dopo aver favorito l'incontro.

Una grossa parte della raccolta concerne lo scrivere poesia, nella quale stupisce l'affiorare di due momenti temporali ben distinti, antitetici, la notte e il giorno, veri e propri cronotopi, che differenziano due differenti fasi della composizione: l'attimo creativo e la revisione (penso in particolare al secondo testo delle *Distrazioni*). Sembra essere sottesa, in questa bipartizione, una dicotomia tra l'ambito pulsionale e la razionalizzazione diurna. Emerge la figura di un io lirico dimidiato?

Indicare differenti fasi di composizione è senz'altro giusto. L'impulso creativo per me è sempre lontano dalla pagina scritta. Non so se emerga un io lirico dimidiato. C'è, come indicato dalla «nefasta educazione a grama vita», che chiude la poesia da lei ricordata, un senso di disagio, di rimorso rispetto a quello che ci si attende (che immagino ci si attenda) da chi ha svolto un determinato curriculum vitae. Quasi che scrivere versi fosse appunto semplice cedimento a un impulso. Si torna così al senso del titolo, alle distrazioni che sono tali in quanto piaceri sottratti a un dovere non pienamente svolto.

Nel testo «All'inizio sembra un gioco» definisce la poesia: «vita, vizio, malattia». Considera l'atto dello scrivere terapeutico?

Sì. Nell'esperienza mia, proprio l'atto dello scrivere credo sia terapeutico, in quanto attimo di benessere. La risposta del lettore può essere gratificante, a volte sorprendente, stimolo a continuare, ma se spero di poter continuare è perché fa bene alla salute.

Nelle sue raccolte sono centrali le figure femminili, le sue "dulcinee". Quale funzione hanno nella sua vita e all'interno della sua opera poetica? Sono tradizionali strumento di elevazione o di rivelazione?

Nella vita hanno un'importanza decisiva. Senza quelle figure, poi, non sarebbero nati i versi. Gli ultimi forse più se ne sganciano, ma è un fatto secondario. In ogni modo in poesia sono presenti in quanto muse e non in quanto persone reali. Dico questo non per spiritualizzarne o mitizzarne la funzione, ma proprio per indicare che

una volta evocate o vocate sulla pagina diventano altro da quello che sono nella realtà biografica. Se siano strumenti di elevazione o di rivelazione in senso tradizionale mi è più difficile dire. Ricordo che Gian Piero Maragoni mi ha definito l'ultimo dei petrarchisti. La definizione, oltre che inserirmi in una tradizione, implica senz'altro che queste presenze, in qualche modo, salvifiche sono.

Lei si muove all'interno di una metrica classica, utilizzando un registro linguistico uniforme, tendenzialmente medio alto, in cui i pochi scarti nelle due direzioni si rivelano preziosi. Qual è il motivo di questa decisione? Rinunciare al verso libero potrebbe sembrare oggi una scelta un po' particolare, non crede?

L'escursione linguistica è in effetti una direzione che ho seguito in qualche modo di proposito. È l'espressione più immediata del fatto che chi scrive è stato soprattutto un lettore e uno studioso di letteratura. Ciò spiega forse anche la fedeltà alla metrica tradizionale. Si aggiunga la scarsa comprensione della poesia contemporanea. Devo sempre poter riconoscere una misura al verso. Mi sono spesso chiesto come si arrivi a una maggiore libertà, come vi arrivi per esempio Giorgio Orelli, dopo aver sostato a lungo nei metri della tradizione. Cosa sia il verso libero, fundamentalmente io non l'ho mai capito. Capisco il poème en prose. La mia è tutt'al più un'esperienza all'interno del metro sciolto. Lo studio che ha ricordato del madrigale in questo senso è fondamentale: il madrigale è anzitutto libera mescolanza di endecasillabi e settenari e la mia poesia oscilla tra quelle due misure, per altro, si sa, una compresa nell'altra. Oscilla magari molto, ma quello rimane il centro del pendolo.

INTERVISTE

Cosa pensa della poesia contemporanea? E di quella ticinese in particolare?

Comincerò col ribadire che la poesia di mio padre, oggi praticamente ignoto come poeta, è stata per me l'esperienza fondativa. Come già accadde a mio padre ho poi riconosciuto nella poesia di Orelli un valore alto, nonostante abbia zone che mi è difficile penetrare. Se penso ai poeti della mia generazione a che cosa potrei riferirmi? Pusterla, oggi tanto bene in vista, più giovane di anni e tanto più vecchio del mestiere, mi è venuto incontro varie volte, anche perché un tempo ho seguito ben due mémoires sulla sua poesia. È per me l'espressione esemplare di una tendenza che si è sviluppata, mi pare, soprattutto negli anni ottanta, ma che ha tuttora largo corso tra i più giovani, magari anche grazie al fatto che Pusterla se ne è fatto capofila: una poesia impegnata sul piano sociale. Al momento in cui io mi sono messo a far versi questa linea non trovava più in me risponderne particolari, benché da giovane abbia

attraversato in modo partecipe il '68 e non più giovane abbia continuato a sentire in me urgere quella protesta. Forse la condizione di "esilio" di cui ho detto mi ha distolto anche da una partecipazione immediata a quei problemi. Più consonanza ho trovato nella poesia, più intima, di un Buletti e di un Petrini. Ho ammirato le composizioni verbali di Antonio Rossi e oggi posso sentirmi in sintonia con la poesia di Giovanni Orelli. Fuori da questo terreno, che conta anche in quanto geografia e storia personali, ho più spesso trovato spunti nella poesia inglese, che posso accostare solo in traduzione. Stimoli che saranno stati importanti anche per i miei contemporanei, in quanto spingono verso il racconto, spesso del quotidiano. Penso ad Auden, ma anche a Carver che ho esplicitamente indicato come modello in un testo della mia prima raccolta. In senso analogo, un poeta e prosatore che mi ha motivato a tentare la mia strada è stato il parigino fattosi bretone Georges Perros. Si pensi soltanto a un titolo come Une vie ordinaire. Per finire mi viene in mente che Lalla Romano sottolineava come la sua poesia si fosse nutrita soprattutto di prosa. Credo sia una indicazione valida per molti, anche quando non si approdi come lei alla narrativa.

In una lettera memorabile Rilke consigliava al giovane Kappus di non scrivere poesie d'amore e di rivolgersi a ciò che offre il quotidiano, di attingere in sé stesso, nei sogni, nei ricordi, e nell'ambiente che ci attornia. Lei cosa consiglierebbe ad un giovane poeta?

Consiglierei (credo di aver fatto così, nei casi che pure si sono dati) qualche lettura (come detta il momento mio e del giovane in questione). E in quei casi avrò messo qualche crocetta sui versi che mi sembravano buoni. Se il desiderio di far poesia permanente, va al di là dello sfogo e della confessione giovanile, sicuramente ogni strada, ogni tematica, è buona. Non escluderei certo la poesia d'amore, visto che è stata la mia strada. E in quanto riconducono alla figura per me suprema di poeta, non disgiunto dal filosofo e dal filologo, ossia a Leopardi, sottoscriverei tutte le esortazioni positive di Rilke.

Una poesia

Finestra

Della mazza mi resta una braciola
che nonno Adeodato
cuoce e sala sul posto per me:
un boccone da re sottratto agli insaccati.

Le grandi manovre sono finite.
Giocondo, fratello del nonno, in arte Ambrogio,
le ha comandate e ha già lasciato l'antro.
Adeodato, per tutti Dato,
padrone del maiale,
sosta al camino
badando all'abiatico e figlioccio
Alessandro, per tutti Sandro.

INEDITI

Attorno alla braciola risorge il tritacarne,
un tavolo s'allunga alla finestra,
in controluce
nonna Maria pensa alle droghe:
pepe, cannella, chiodi di garofano,
noce moscata.

Luce di neve.
Neve che fuori zittisce la via.
Via che attraversa tutto il paese,
declina verso casa.

Sono nell'antro che oggi
non dà più ombra, distrutto
da non so quale mio coevo Orlando.
Domani tornerò
da nonna col secchio del latte
a prender la porzione di cazzöla
che ci aspetta e lei cuoce a lento fuoco
per tutta la sua larga discendenza.

«Chiamami come vuoi, ma non chiamarmi tardi a cena». Intervista a Giovanni Orelli

Giovanni Orelli, la sua opera gode di un notevole consenso critico e diversi suoi libri sono già considerati dei piccoli classici della letteratura svizzera. Come influisce tutto questo sul lavoro di scrittura?

Non sento la necessità di giurare su quel che sto per dire, ma il successo, un certo successo, inteso come approvazione, stima di qualche lettore, sì: influisce. Sul successo economico invece non ho mai fatto calcoli, attese e cose simili: carmina non dant panem, dicevano già secoli fa.

INTERVISTE

Ma non può essere pericoloso il consenso ripetuto e quasi unanime?

In questo senso, per quanto mi riguarda, poco o niente! È storia stramba, quella del successo, e riguarda la differenza tra parere ed essere. In fondo, puoi ascoltare quello che vuoi, ma avrai sempre coscienza di quello che hai fatto e stai facendo.

Il suo romanzo d'esordio (*L'anno della valanga*, 1965) può essere considerato come il più emblematico punto di rottura con chi allora dominava la scena letteraria della Svizzera italiana, in particolare Francesco Chiesa e Giuseppe Zoppi. Insieme ad altri autori (per la prosa, tra gli altri, Felice Filippini, Giovanni Bonalumi, Plinio Martini, Alice Ceresa, Anna Felder; per la poesia basti il solo nome di Giorgio Orelli), lei ha dato uno scossone al torpore di un certo gusto idillico e forse provinciale, con quelle che a posteriori possono essere definite le «scelte di una generazione», come titolava nel 2013 un numero della rivista «Quarto». Quali erano, allora, le esigenze che hanno spinto a quell'esperienza?

¹ L'intervista è stata pubblicata in francese, tedesco e inglese sul secondo fascicolo 2015 della rivista «Passages». Si ringrazia la Fondazione Pro Helvetia per la gentile concessione a riprodurne l'originale italiano. Per informazioni: www.prohelvetia.ch.

L'anno della valanga è nato quasi come un diario. Un modo per cercare di dire e capire quello che stava accadendo in quel momento. Un atto di adesione alla realtà: guardare i volti delle persone che mi stavano attorno, ascoltare i loro discorsi. Dopodiché, rallegra che una certa «rottura» sia valsa anche per altri, e per la società, cioè nel caso nostro una fetta della Svizzera italiana, una fettina di Italia e di Svizzera interna. Per quel che mi riguarda, lascio ad altri il piacere di dire che le cose stanno così o il piacere – forse ancora maggiore – di dire che non stanno così.

Dopo di voi, altre «generazioni» hanno dato o cercato di dare nuove sterzate?

Non mi pare. E dicendo così non mi lascio abbagliare da certi, rari velleitarismi linguistici per épater les bourgeois, per provocare l'applauso di chi è di bocca buona.

Eppure il contesto socio-politico è cambiato molto in questi decenni, e così quello culturale...

Non vorrei sembrare pessimista, ma guardandomi intorno vedo oggi imbarbarimento, trionfo della chiacchiera e opportunismo. Politici che prima di occuparsi delle persone cercano obbedienza e opportunità. E questo coinvolge anche la lingua, sempre più povera. Bisognerebbe smetterla con l'elogio del presente e ricordarsi di guardare anche al passato, ogni tanto: lo scrivere, per esempio, oggi è molto meno esercitato. Il risultato è un pressapochismo inquietante. Gli interessi economici o politici sembrano sovrastare quelli umani. Quando ero giovane, dalle mie parti i contadini erano sempre pragmatici e seri se si trattava degli interessi della comunità, indipendentemente dal credo politico o dalle implicazioni personali: si tollerava e anzi si premiava chi faceva del bene.

Che sia quindi giunto il momento di una nuova «rottura», magari attraverso le generazioni più giovani?

Difficile. Quando ancora giovane sono passato dal conservatorismo al socialismo, nutrendomi tra l'altro di Gramsci, ne avevo sentito la necessità. Oggi percepisco un certo menefreghismo. I più giovani sembrano attraversare gli anni della scuola soprattutto con un occhio all'economia e al loro futuro stipendio.

Torniamo alla letteratura. Il luogo comune vorrebbe lo scrittore svizzero di lingua italiana sospeso tra due realtà diverse, ognuna con le sue peculiarità: quella del paese in cui vive, la Svizzera, e quella del paese depositario della lingua e della

cultura d'appartenenza, l'Italia. Ma questa considerazione ha oggi ancora senso, sempre che l'abbia mai avuto?

Certo che ha ancora senso. L'Italia mi ha attirato e mi attira per molte cose. In primo luogo per la civiltà sorta e cresciuta in quel paese. Parlo per me ma non solo per me, con le opere di grandi della letteratura; diciamo, emblematicamente, Dante e Montale. E c'è l'arte, facciamo da Giotto a Morandi. E altro: scultura, musica eccetera. Poi c'è il popolo italiano, con il buono (la maggioranza?) e il meno buono (la minoranza?). Il popolo italiano dei bergamaschi che, ai tempi della mia infanzia e della giovinezza, venivano d'estate a far fieno con noi. Di anni più tardi ricordo gli italiani conosciuti all'università, e anche dopo. Molti i nomi che potrei fare. Ma anch'io, se qualcuno mi chiede della mia biografia, potrei rispondere, come Mandel'stam: la mia biografia è deducibile dai non pochi libri che ho letto.

INTERVISTE

E aggiungerei: «dai non pochi libri che ha scritto». Rispetto agli anni '50 e '60 di cui racconta, come sono cambiati oggi i rapporti con l'Italia?

Non saprei dire. Certo, molti italiani che in Svizzera elogiano il nostro paese ci dimenticano o ignorano molto in fretta, una volta rientrati in Italia. Spesso anche queste sono forme di opportunismo. Ciononostante, la probità di alcune persone riesce ancora a creare ponti tra Italia e Svizzera, oggi come ieri.

Il rapporto della Svizzera italiana con il resto della Svizzera, invece? Penso alla decisione simbolica di depositare le sue carte a Berna, all'Archivio svizzero di letteratura.

È stato un gesto politico, per dire: esistiamo anche noi. Ma vale pure il contrario: è importante che i movimenti si facciano nelle due direzioni.

Che genere di relazione ha con gli scrittori più giovani? E a suo tempo, come giovane scrittore, quali erano le sue relazioni con gli scrittori affermati?

A parte qualche piccola eccezione, con gli scrittori giovani non ho avuto e non ho importanti relazioni. Neanche con gli scrittori «affermati». Se poi qualcuno mi chiede qualcosa, leggo sempre e rispondo onestamente, dicendo quello che penso. Quanto a me, invece di citare scrittori che pure mi hanno molto aiutato, come Vittorio Sereni, vorrei piuttosto ricordare gli insegnanti incontrati. Farò un solo nome, a titolo di esempio: Albino Garzetti, storico. Quando andai a Milano per gli studi universitari, dopo alcuni anni passati a fare l'insegnante, partii con nella testa, per la futura tesi (!), il

nome di uno scrittore amato, Italo Svevo. Ma l'insegnante di storia mi convertì alla filologia, e per la tesi a un argomento che chiamava in causa alcuni autori cristiani, Padri della Chiesa (Cipriano, Cassiano, Ilario, Gregorio), e loro volgarizzatori del Tre-Quattrocento. Fu scelta che mi sottrasse – non proprio totalmente – al Novecento e mi immerse in argomenti che si rivelarono fruttuosi per la mia cultura.

Quando si parla della sua opera e della sua scrittura, vengono regolarmente evidenziati aspetti come l'erudizione, l'impegno civile, la ricchezza tematica, l'ironia, la sperimentazione linguistica. Le sembra un buon ritratto? Ci sono aspetti della sua opera a cui tiene particolarmente e che solo raramente vengono sollevati?

Sì, mi sembra un ritratto succinto, ma accettabile. Sottolineerei forse l'ironia. Per l'ultima frase della domanda, ho sempre avuto la paura di annoiare il lettore. La noia è forse il nemico numero uno per chi scrive. Parlo qui di preoccupazioni, non dei risultati, per i quali lascio ad altri l'eventuale giudizio.

Lei ha scritto e scrive in prosa come in versi, senza guardare ai saggi e alle traduzioni. In che modo e in che momento un genere si impone sull'altro? O è ogni volta una scelta deliberata, pianificata?

È ogni volta un caso, e da cosa nasce cosa: certe volte interrompo un lavoro per iniziarne un altro, dimenticando per lungo tempo il primo. Ma è sempre per necessità espressiva. Ho fatto una volta un confronto tra scrittura e gare sportive: scrivere un sonetto è un po' come, per un atleta, fare una 100 metri; scrivere un romanzo è come fare una 50 chilometri. E la scelta, per lo scrittore, dipende anche dalla ricchezza o dall'esiguità del tema.

Si parla di "erudizione" e scrittura colta, ma questo non ha ovviamente nulla a che vedere con un mero nozionismo o un citazionismo *chic*: il suo rapporto con la tradizione letteraria, dai classici ai moderni, è molto più radicato e attivo di quanto si possa immaginare. Come è nato e come si è sviluppato questo dialogo continuo? Per quali ragioni?

Mettiamola così: a un principiante bisogna raccomandare di imparare con serietà il proprio mestiere. A un giovane scrittore di imparare a scrivere "bene", anche se gli equivoci su questo "scrivere bene" sono molto più di uno e di due. In ogni caso, bisogna scrivere con molta attenzione e, se occorre, riscrivere più volte. Ecco, qui giova leggere i bravi scrittori del passato. Dante è per me il numero uno.

Abbiamo accennato precedentemente all'ironia. Ironia che spesso si accompagna a un certo *ludisme* letterario, soprattutto nella poesia. Perché questa scelta? Possiamo considerare l'ironia come strumento di lettura della realtà?

È senz'altro uno strumento di lettura della realtà. Virgilio dice a Dante: «parla, e sii breve e arguto»; ebbene: nell'ironia c'è proprio l'arguzia. La usa anche il contadino quando, in una conversazione, vuol dare un tono particolare, pungente, demolitore, divertente. Mi viene in mente l'aneddoto di un cittadino che cercava di ingraziarsi un contadino delle mie parti. «Signore, dottore, egregio, come devo chiamarla?», aveva chiesto il primo. «Chiamami come vuoi, ma non chiamarmi tardi a cena», aveva risposto il secondo.

INTERVISTE



ENZO PELLI — *Maltempo*

Una leopardiana dignità di scrittura. Conversazione con Claudio Piersanti

L'intervista a Claudio Piersanti è stata realizzata nell'ambito di una tesi di master, relatore il Prof. Fabio Pusterla, nella quale si è voluto approfondire il rapporto tra tre autori del Novecento italiano (Romano Bilenchi, Goffredo Parise e Claudio Piersanti) e la poetica delle illusioni di Giacomo Leopardi. In tale lavoro le illusioni leopardiane sono state assunte quali vertici di una filosofia relativista ma profondamente umana, che rinuncia sì alle certezze di cui la modernità fa tabula rasa, ma non per questo abdica al dovere della ricerca – tanto morale quanto metafisica.

Primo in Italia ad accettare un'identità tutta moderna, Leopardi ha infatti saputo cogliere la precarietà dell'epoca che di lì a poco si sarebbe presentata in tutta Europa, facendo traballare le possenti fondamenta su cui l'intero pensiero occidentale si era retto fino a quel momento. Passato per la constatazione di un presente incapace di spingere gli uomini a grandi azioni, per le turbinose logiche di una natura indifferente e anzi contraddittoria, per un sentimento che, quanto più si rivelava profondo, tanto più manifestava la sterminata necessità del dolore, Giacomo Leopardi ha dovuto infine constatare quanto fosse acre la verità del nulla. Non sono in pochi coloro che a questa sconfitta ideale si sono fermati, vedendo nel poeta una delle prime dolenti vittime della modernità. E tuttavia, accantonata la ragione, i canti del poeta hanno continuato a testimoniare una forza d'animo, una tale vigorosa energia, che colui il quale tenti di scorgere nella conclusione nichilista una rinuncia alla vita, è destinato ad uscirne vinto. La caduta delle illusioni, lungi dal rappresentare un motivo per deresponsabilizzare l'essere umano rispetto all'esistenza, ha costituito per il poeta recanatese un irrefrenabile impulso alla ricerca, un continuo domandare che è giunto fino ai limiti estremi della sua esistenza.

Un simile percorso – seppur secondo logiche chiaramente diverse – si è ritrovato negli autori novecenteschi presi in esame. Legati tra loro dal sottile filo

del disincanto nei confronti dell'epoca a loro contemporanea e dei suoi abitanti, i tre autori hanno affrontato complessivamente l'intero corso del Novecento, restituendoci il valore di quelle opere che portano il segno inconfondibile della vita dei loro autori – e delle loro disillusioni. Proprio come per il grande poeta recanatese, anche in Bilenchi, Parise e Piersanti l'avvio di una lunga ricerca morale è infatti legato alla caduta delle illusioni. Senza essa, nessuna presa di coscienza critica nei confronti della realtà, nessuna “marcia” contro una società inebetita, nessuna presa di distanza e – cosa più importante di tutte – nessun finale riscatto avrebbero potuto aver luogo. La caduta delle illusioni è insomma l'unica responsabile di quel lungo domandare che, partito da Leopardi, è giunto fino al Novecento, permettendo anche ai nostri autori di trovare, nella loro vita e nella loro opera, verità inesplorate. Sono verità con la v minuscola, certo; verità gracili, pronte ad essere portate via da un fiato di nulla. Ma se nessun potere trascendente assicurerà loro l'esistenza, sarà compito della capacità tutta umana di raccontare, di ricreare perfetti modelli euristici della realtà, a garantirne la longevità. Con esse, allora, non saremo forse in grado di ritrovare il nostro paradiso ma, seguendo Zanzotto, saremo certi di poter assistere, ancora e in modi sempre diversi, al miracolo della resurrezione.

Piersanti, i suoi libri parlano di fallimenti, di rinunce, di ritiri dal mondo; temi questi cari, seppur secondo logiche – è evidente – diverse, agli altri due autori di cui stiamo trattando, Bilenchi e Parise. Tuttavia, seguendo quella traccia leopardiana che, dalla progressiva perdita delle illusioni giovanili in un mondo eccessivamente razionalizzato, ci ha portati fino al messaggio ultimo della *Ginestra*, anche nei due autori novecenteschi abbiamo tentato di definire un percorso che fosse in grado di dare una risposta a quel senso di perdita e di nullità del mondo da cui i loro personaggi sembrano essere oppressi. Così, in Bilenchi ci è parso che quella lealtà nei rapporti umani, legata ad una salda dignità dell'individuo, che si trova in un romanzo come *Il bottone di Stalingrado*, possa essere un ultimo folgorante messaggio al senso di estraniamento che i suoi giovani personaggi soffrivano nel loro primo approccio al mondo; mentre in Parise abbiamo visto un ritorno alla semplicità di una vita e all'autenticità di un sentimento che sole possono trasformare l'uomo soggiogato alla natura e alla cattiveria degli altri, in un individuo. Ecco; i suoi personaggi – a noi pare – inseguono entrambe queste direzioni, ma raramente raggiungono i loro obiettivi:

c'è chi è ancora troppo giovane per avere uno sguardo definitivo sul mondo (come Charles); chi crede (a torto) di poter ritrovare la felicità là dove l'aveva lasciata in passato (Alessandro de *Gli sguardi cattivi della gente*); e chi ancora non trova altra via che un totale isolamento dal mondo che però si rivela essere più vicino alla morte che non alla vita (Luisa). Solo Metz, sembra, riesce a raggiungere un giusto equilibrio. È d'accordo?

Sono d'accordo, è proprio così. Romano Bilenchi, che aveva vissuto intensamente le ideologie del Novecento senza però farsene schiacciare, costruiva i suoi mondi autoriali e personali attorno al culto dell'amicizia. Amici è infatti il titolo di un suo libro bellissimo. Parise amava ridurre il mondo in micromondi, e in fondo il suo darwinismo e la sua attrazione per le scienze lo rendevano più solo, apparentemente più freddo. Avendo letto così approfonditamente i testi di questi autori, che considero fondamentali nella mia formazione, è inevitabile che fossi già in partenza in sintonia con entrambi. Anche se elaborati in modi diversi nelle pagine di entrambi troviamo voragini e punti oscuri. In Romano è la gora assassina della pioggia, o la siccità, in Parise è una carezza al mare per dire addio a Venezia e al mondo.

Ricordo che sin da giovane mi ripetevo come un mantra questo verso leopardiano: «uscir di pena è diletto tra noi». Lo ripeto spesso agli amici in difficoltà. Bisogna guardare bene in faccia la realtà. Nello Zibaldone il poeta dolente e l'uomo di scienza (il filosofo, il più grande in Italia) si fondono in diversi momenti. C'è a terra un uomo maciullato da una carrozza, un capannello di gente attorno. Che fanno? Sono squallidi guardoni? O stupidi masochisti? Perché si espongono allo scempio di un corpo? Perché vogliamo assistere alla nostra morte, è la risposta di Leopardi, che si accorge di essersi unito alla piccola folla curiosa. Non c'è male che non ci riguardi. Se dovessi scegliere anch'io una parola di riferimento userei questa: dignità. Qualunque cosa ci accada deve restare della dignità. Senza dignità non c'è vita degna di questo nome. Non credo nella giustizia, almeno non in quella che imperversa tra gli sceneggiatori, spero molto nella dignità. Allora anche la più bruciante sconfitta si trasforma in trionfo.

Lei ricordava un mio libro (Gli sguardi cattivi della gente) mai citato e al quale sono molto legato. La figura di Alberto che cammina ostentando i suoi occhiali rotti, aggiustati alla meglio da un nastro adesivo che sventola come la bandiera dei falliti. Non credendo in nessuna giustizia terrena (e in attesa di credere ad altre...) sono attirato dagli sconfitti, sto istintivamente dalla loro parte. Io stesso, e lo dico senza alcun

vittimismo, sono tecnicamente uno sconfitto. C'è un ridicolo ottimismo di maniera, imperante nel mondo, ipocrita e pseudoscientifico. Nelle musicchette si è tradotto con uno sciocco "penso positivo". Il consiglio di tutti, dallo psicologo della mutua al guru televisivo della psicologia. Sorridi, è una bella giornata, saluta il sole... Definirei questo ottimismo televisivo una cultura priva di dignità. Ma detto questo devo aggiungere: non sono neppure spinto dal pessimismo, nel mio lavoro. Quando ci riesco creo un personaggio e vivo la sua vita fino in fondo, affidandomi totalmente alla scrittura, come insegnava Sterne. Se mette in crisi anche il mio modo di pensare non importa.

In un finale come quello del racconto *I due figli di Zelinda* ci sembra di intravedere quel senso fatalistico della vita che vede gli uomini completamente soggiogati da una natura indifferente. D'altra parte, però, lei stesso ha affermato che ciò che le interessa di più è il cambiamento, quel momento in cui "tutto sembra impossibile" e in cui invece accade che gli esseri umani si trasformino. Qual è allora il rapporto tra destino e volontà umana? I suoi personaggi tornano al passato – o rispettivamente proseguono nella vita – perché è così che deve andare; oppure hanno una certa dose di responsabilità nel cambiamento?

Nella poesia sorgiva il destino era il risultato di una battaglia. Le avversità erano potenti, divinità addirittura. Ma si può lottare anche contro i giganti, li si può accecare anche se sono figli di un dio. I cambiamenti veri sono rari, nella vita di un uomo, ma non sono impossibili. Dal punto di vista di un narratore è esaltante esserne testimone. Ma ripeto: sono eventi eccezionali. Nella vita può non accadere nulla. Forse la maggioranza degli individui ne ha soltanto una visione superficiale e apparente, pochi riescono ad accettare la violenza di una trasformazione. Non penso a una vincita alla lotteria! Non è nel risultato sociale il bilancio vero. Come dicevo in un'altra risposta anche l'elaborazione di una sconfitta può trasformarsi in vittoria. Per esempio possiamo separarci più facilmente da noi stessi e percepire così quel meraviglioso di cui parlava Plotino.

In un'occasione ha affermato che, a livello politico, una delle sole cose importanti per lei è la libertà d'espressione dell'individuo. Tutto il resto, compreso l'associativismo partitico, ha poca importanza. Queste, sembra, sono osservazioni che lo avvicinano molto alle critiche anti-ideologiche di Parise, che pure possedeva un profondo spirito democratico...

Ho sempre diffidato dalle appartenenze politiche. Non mi sono mai iscritto perché considero impossibile essere d'accordo con tante persone su così tanti argomenti. La politica è un potere apparente, privo di reali contenuti, e le diversità politiche tra le persone sono superficiali. Non so niente di una persona sapendo che è repubblicana. La democrazia è una grande delusione, forse un'illusione, ma c'è di peggio quindi continuo a sceglierla. Vorrei una politica più pragmatica, più amministrativa, fatta da bravi sconosciuti che hanno poche ma chiare coordinate. L'odio per qualunque tirannia, la libertà di pensiero, il rispetto per la dignità dell'individuo.

A questo proposito è anche vero che, nei suoi libri, i grandi personaggi hanno il coraggio di restare individui, mentre gli altri credono a torto che la felicità vada ricercata negli altri. È d'accordo?

In un paese in cui ci si divide per campanili, per squadre di calcio, per fede-non-fede, per partiti e correnti, per segni zodiacali, chi non si schiera è guardato con sospetto. Credo che il mio esasperato individualismo sia una reazione a questo bombardamento bipolare. Ci sono risposte che non sono né sì né no. Sarebbero necessari due giorni per descrivere un mio percorso intellettuale, anche semplicemente elencando i libri che ho letto per cercare di capirne di più. Tutti si aspettano risposte semplici o semplificate, ma quasi mai possiamo averne. Quando chiedevo al mio amico astrofisico cosa aveva insegnato quel giorno lui mi rispondeva: purtroppo non posso risponderti perché non capiresti. I miei pochi amici sono stati tutti individui un po' speciali. A Bologna, da giovane, frequentavo cantanti punk tossicomani e raffinati professori di fisica e li ricordo tutti con immensa nostalgia. Amavo le loro individualità. Mi sembrava normale che fossero tanto diversi tra loro. Quando ho lasciato la città, dopo vent'anni, ho organizzato l'unica festa della mia vita, così tutti i miei amici si sono incontrati, alcuni per la prima volta. Era un sogno, sapevo che sarebbe stato impossibile: ma non sapevano che il giorno dopo sarei partito e che quella era una festa d'addio.

In questo senso, ci pare che nella ricerca della solitudine ci sia qualcosa di eroico, quel qualcosa di eroico che, per inverso, ricorda la pavidità da Leopardi tanto disdegnata. Non è un caso, forse, se il simbolo della solitudine nei suoi romanzi – la casa, e in particolare la finestra – sia allo stesso tempo il simbolo dello sguardo del poeta che osserva il mondo da lontano...

Mi ripeterò in altre risposte ma il discorso sull'individuo e sulla solitudine sono correlati e centrali. Perché non ho accettato di lasciarmi inquadrare in qualcosa per es-

INTERVISTE

sere più accettato? Perché non ho affatto paura della solitudine. La solitudine si popola di una moltitudine, in fondo non sono mai cambiato. Da giorni scrivo un pezzo su Bassani, «Nuovi Argomenti» mi ha chiesto un intervento su L'Airone, libro che amo da sempre. Seguendo strani percorsi (l'impagliatore di animali, rubacchiato da cineasti italiani contemporanei...) ho riletto anche alcuni racconti di Arturo Loria, che amavo molto da giovane. Ora so che lo amo ancora. Dico soltanto due nomi, poche settimane fa avrei aggiunto Parise. L'anno scorso ho riletto una ventina di romanzi di Balzac. Non leggo da tempo pagine scritte da persone viventi.

Se "dignità" è la parola che mi rappresenta il simbolo che sceglierei è la finestra. In ogni mia storia c'è una finestra, uno sguardo sul mondo. È il mio modo di vedere. Lo so, di solito si dice "stare alla finestra" per chiamarsi fuori dalla storia ma nel mio caso non è così. La finestra ci mostra (ci inquadra, direi fotograficamente) la solitudine degli altri. Un passante che pensa ai fatti suoi, un vicino agitato, un altro allegro, una bambina che gioca. E poi, se hai la fortuna di essere a un piano alto, puoi vedere le nuvole e una porzione di cielo. Sono soltanto porzioni, di cielo e di mondo, ma è impossibile guardare tutto il cielo e tutto il mondo.

Spesso, nei suoi romanzi come anche nelle sue interviste, ha fatto riferimento alla grandezza del passato di contro alla pochezza del presente. Da cosa è dato questo binomio?

Già da migliaia di anni gli uomini che pensano ci mettono in guardia da questa illusione: il presente è necessariamente più povero del passato, per questo ci sembra addirittura vuoto, mentre il passato è denso, pieno di invenzioni, idee, genialità. Il passato è come il cielo, infinito, che ci restituisce in un'unica visione anche la nostra storia. Leggere il presente è difficile. Valutare un libro appena scritto è quasi impossibile, ma invece oggi la vita di un libro si esaurisce in poche settimane. Non credo che neppure in questo momento di forte decadenza non ci siano voci, sono sicuro che ce ne sono. Ma non trovano un pubblico, il pubblico si è fatto autore. Anche se scrivo non sono scrittore quando leggo, ma lettore, e non mi sento affatto diminuito. Sono innumerevoli le dinamiche, commerciali e culturali, che hanno portato all'estirpazione del concetto stesso di autore. La morte del romanzo coincide con il suo ridursi alla misera funzione del plot. È come se una sonata di Schubert venisse descritta a parole, e la descrizione dell'opera prendesse il posto dell'opera stessa, considerata troppo complessa da ascoltare. Non molti anni fa si pubblicavano alcuni racconti, nei giornali. Non leggo

un racconto degno di questo nome da diversi anni. Incredibile! Neanche un piccolo racconto di tre pagine. Pistole, commissari, inseguimenti, irruzioni, botte, addestramento, indagini, cimici, mafiosi, camorristi... Soltanto dilettanti, dovunque, e giallisti e giornalisti. (Sia chiaro che non considero dilettanti gli scrittori diversi da me. Ieri per esempio è morto Sebastiano Vassalli. Veniva addirittura dal gruppo 63, agli antipodi del mio modo di pensare. Eppure ne avevo grande stima e soprattutto ho sempre letto i suoi libri. Quindi se gli scrittori attivi in Italia erano cinque da oggi sono in quattro.)

A questo proposito, colpisce un passaggio de *Gli sguardi cattivi della gente*, in cui cita Plotino: «Ognuno possiede tutte le cose in se stesso e inoltre vede ogni cosa nell'altro, in modo che tutto è dappertutto, tutto è tutto, ogni singola cosa è tutto e lo splendore è infinito». Ecco; la miseria del presente è forse collegata all'incapacità di guardare, di *immaginare*?

INTERVISTE

Il presente e quella cosa confusa che chiamiamo realtà si confondono e si sovrappongono. Per questo abbiamo bisogno di ancorarci al passato. Secondo me la miseria del presente è una miseria dello spirito, un momento di squallore come se ne sono visti tanti nella storia. Si è inceppato per esempio il meccanismo dell'apprendimento. In Italia puoi passare tutta la vita senza incontrare qualcuno che ti insegni a leggere uno spartito o ad ascoltare con partecipazione una composizione musicale. Così si produce comunque un gusto musicale elementare, disgustoso a chi ha orecchio per il suono. E il mondo intero si ammantava di un ritmo volgare, trasversale a tutte le classi, in un gigantesco insopportabile tum-tum-tum. La funzione del pubblico non è passiva. Nessun libro può esistere senza occhi che lo leggano. Ecco, si è spezzato questo patto.

Come Bilenchi, anche lei nutre un profondo affetto per la letteratura mistica e, sempre come Bilenchi, crede che una buona letteratura debba in qualche modo mirare ad un effetto simile a quello prodotto dalla mistica. Ma la mistica è evasione dalla realtà. La realtà quindi non è sufficiente per narrare?

Nella prima risposta accennavo a Sterne. Ricordo a memoria la pagina in cui dice qualcosa del genere: il mio modo di scrivere è sicuramente il più religioso che esista, perché inizio una frase scrivendo una parola e per il resto mi affido a Dio onnipotente. Conoscendo la vaga tensione religiosa di Sterne si resta un po' stupiti, ma dice esattamente la verità. Ancora più esplicito Kafka, nei diari e nelle lettere, quando si descrive come un monaco. Un grande scrittore (o semplicemente: uno scrittore) è neces-

sariamente uno spirito profondamente religioso. Un monaco insensato, se vogliamo, un mistico del nulla. Quando incontrai per la prima volta Romano Bilenchi parlammo per ore di Caterina da Siena e di Simone Weil. Soltanto dopo molto tempo parlammo anche di Togliatti (che io detestavo e che lui rispettava troppo, pur avendolo criticato aspramente uscendo dal PCI nel 1956: Romano era un grande uomo).

La definizione di realtà è tra le più insidiose, essendo di solito la realtà estremamente complicata. Gli uomini hanno impiegato decine di migliaia di anni per farsi un'idea approssimativa del luogo in cui vivevano. Gli antichi pensatori presocratici credevano che la notte fosse soltanto un enorme telo pieno di buchi che ogni sera avvolgeva il mondo, per dargli un po' di riposo dalla luce. Le stelle non erano altro che infiltrazioni di raggi solari. Neanche la scienza contemporanea, così lontana da quelle ingenue speculazioni, conosce davvero la realtà. A volte i poeti la intuiscono, e in questo sta la loro forza e la loro necessità. Se svolgerà questo compito la letteratura inventerà nuovi romanzi, altrimenti verrà assimilata dagli stereotipi pubblicitari e televisivi. Molti libri che troviamo in libreria appartengono già da tempo a questi mondi.

Più volte ha fatto riferimento all'umiltà, avvicinando questo sentimento a un bellissimo personaggio come Diodato (lo "sminuzzatore" di ramoscelli ne *Il ritorno a casa di Enrico Metz*), e addirittura sostenendo che «se il mondo conoscesse l'umiltà delle ballerine, tutto andrebbe meglio». Alcuni suoi personaggi però sembrano non capirlo, e all'umiltà sostituiscono il vano e sciocco tentativo di vendicare il proprio ego rifacendosi sul passato. È forse questo uno dei motivi per cui rimangono accidiosamente slegati dagli altri?

L'umiltà è un dono di natura, che scompare rapidamente nel giro di due o tre anni. Da adulti l'umiltà è un obiettivo da raggiungere, una costruzione intellettuale. Soltanto una persona molto intelligente sa essere umile. Ma guardiamo da vicino una persona che definiamo umile. In realtà è una persona che sta apprendendo qualcosa. Il bambino impara a camminare, impara a parlare. Accetta di commettere degli errori e prova per loro una sorta di riconoscenza. Senza umiltà la vita è più difficile e certamente più povera. Quando non siamo umili scegliamo la tragedia. È anche una scelta stilistica. Secondo Montaigne le persone si valutano solo alla fine, perché la fine (come avviene, la fine, come viene interpretata) illumina tutto il resto. Osserviamo la fine di due giganti della stessa letteratura: Cechov e Tolstoj. Scrittore di racconti, spesso brevissimi, e di scarnificati testi teatrali il primo; potente, geniale, profondo e violento

il secondo. Ironico il primo (anche se non molti lo sanno), tragico il secondo. Cechov morendo offre lo champagne e impedisce agli amici di disturbare il dottore; il conte fugge dal suo letto di morte e se ne va a morire in una locanda. Lo stile non è un abbellimento, lo stile è uno scrittore. Il plot è soltanto cattivo gusto. Il suono è un'altra cosa. Per imparare a scrivere il giovane Stevenson copiava libri di altri. Li copiava come un copista, non certo per rubarli! Lo faceva per umiltà. Ma così ha scoperto il suo suono.

Un'ultima domanda, che riguarda il punto di partenza della nostra ricerca: *Hotel Ginestra*. Qui vediamo il consumismo moderno inghiottire ogni traccia di bellezza. Solo il ragazzo protagonista sembra credere ancora nella poesia, ma è destinato ad essere schiacciato dalle villane intenzioni del padre e da un mondo accademico senza pietà. Recanati diventa così il palcoscenico di un ridicolo culto feticista del passato, e al lettore sembra che una via d'uscita dalla materialità della vita non ci possa essere. Eppure, come giustamente ha fatto notare Andrea Zanzotto, la storia continua ad essere piena di "resurrezioni". Ecco; dove dobbiamo cercarle, secondo lei, queste resurrezioni?

Non credo mai alle teorie che ci raccontano la fine di tutte le cose. Una mentalità apocalittica che va abbastanza di moda. Non credo quindi che la letteratura sia morta, o il cinema o la poesia o tutto quel che si vuole. Certamente ci sono dei cicli, come in tutte le cose. Stiamo vivendo una drammatica fase di transizione, e come tutte le vere fasi di transizione non permette previsioni. Pensiamo alla figura di cialtroni che hanno fatto praticamente tutti i grandi economisti negli ultimi anni. Un economista non è uno scienziato, è più simile a un astrologo dal punto di vista epistemologico, e cioè a uno che non sa distinguere una stella da un pianeta nano. Fotografando la realtà letteraria degli ultimi vent'anni ci si trova davanti a una realtà desolante: con l'esplosione del genere (il giallo, il thriller) la letteratura è diventata terra di conquista per dilettanti. In Italia il discorso si fa addirittura drammatico: i libri di Bilenchi non superavano le diecimila copie. Ecco, credo che sia questo il numero delle persone in grado di leggere un libro in Italia. Ai tempi di Leopardi questa cifra possiamo quantificarla attorno ai cinquemila. Una volta ho fatto parte di una commissione che esaminava gli insegnanti di un'intera regione: nessun professore di italiano aveva letto un libro di Svevo. Nessun professore di filosofia conosceva Kant. Una società in forte decadenza rende simili tutte le sue parti: letteratura e cinema (che in Italia è di fatto

statale, come nell'est europeo degli anni Cinquanta) sono come tutto il resto. Nel punto più basso degli ultimi cinquant'anni. Anche dal punto di vista teorico: basti pensare alle scemenze accademiche sulla post-modernità. Viviamo un'epoca povera e priva di talenti visibili; passerà. In Italia ci sono attualmente quattro o cinque scrittori, quattro o cinque poeti, nessun filosofo, nessun nuovo regista, tre o quattro pittori. Ma in tutto l'occidente si registra la stessa desertificazione: pensiamo alla letteratura americana, dalle immense e recentissime tradizioni. Oggi sono quasi tutti professorini buoni per le scuole di scrittura, con le stesse storie di corna tra insegnanti, turbamenti nel rapporto con le allieve e via dicendo. Assomiglia al cinema sul cinema, a pensarci bene. Ho scritto dei numeri (4 o 5) soltanto per definire delle dimensioni, forse sono troppo severo (e di sicuro non mi considero incluso!).

Sulle resurrezioni: perché ci sia resurrezione deve esserci del fango. Non può essere niente di meno. Chi non conosce il male, chi non ci sguazza dentro, non potrà risorgere. Iconograficamente ho sempre accostato la resurrezione alla trasfigurazione, perché la trasformazione è tale che si fa fatica a riconoscere lo stesso soggetto. Cambiare significa non essere più se stessi. Un atto creativo difficile da affrontare: lo si può subire o lo si può inventare. Non è certo un caso che da questo tema sia sorto l'ultimo straordinario romanzo di Tolstoj, uno dei miei preferiti in assoluto.



ENZO PELLI — *Nuvole nere*

Il veneziano che scoprì il baccalà

Questa tavola originale, realizzata con tecnica mista su cartoncino, è la copertina di *1432. Il veneziano che scoprì il baccalà* (2008), romanzo grafico interamente realizzato da un vero maestro del fumetto, Paolo Cossi. Vi è narrata la storia di un eroe, di un'impresa alla quale i libri di storia non hanno dedicato nemmeno una pagina, ma che è testimonianza della fratellanza tra i popoli, dell'intima ragione dell'uomo, della sua tensione alla sopravvivenza. La tavola descrive un vecchio dalla barba rosso cupo: la cappa sfrangiata, la testa china, il passo trattenuto dalla neve, suggeriscono sofferenza; la direzione del cammino, da sinistra a destra, ci indica di passare oltre, di aprire il fumetto e continuare il racconto. Il vecchio si sorregge a un'asta, ben stretta nella mano destra; non è un'asta qualsiasi, perché ospita il vessillo di Venezia. L'angelo dalle sembianze di leone non mostra il libro con il saluto a San Marco (*Pax tibi Marce...*), simbolo di sapienza e pace, anzi il libro è chiuso e l'angelo-leone impugna la spada: siamo in tempo di guerra, secondo la simbologia popolare, tuttavia non è questa l'origine di tanta sofferenza. Il vecchio è Pietro Quirini, veneziano, nobile e mercante, e questa è una storia vera, documentata negli archivi della Biblioteca Apostolica Vaticana. Le vicissitudini narrate, onorando il concetto di serendipità, sono l'origine di una pagina della cultura gastronomica mondiale e, prima ancora,

dell'affetto duraturo tra due popoli lontani. Nell'aprile del 1431, Pietro Quirini e 68 uomini di equipaggio salpano da Candia, l'attuale Creta, alla volta di lidi in cui svolgere fiorenti commerci e scambi: le Fiandre oppure, secondo alcuni, Londra. A differenza di Colombo, Quirini non ambisce ad aprire una nuova via, semplicemente organizza le sue relazioni, confidando nella bontà dei suoi prodotti. La Gemma Quirina, nome della nave carica di spezie e vini, verrà sorpresa da una tempesta furiosa al largo dell'Inghilterra: solo 11 persone sopravvissero. In pieno inverno polare, privi di acqua e cibo, riusciranno a salvarsi grazie agli abitanti di Røst, isolotto norvegese di 120 anime. Qui, conosceranno una cultura radicalmente diversa dalla loro, un approccio alla vita scandito dalla natura e privo di malizie. Dopo più di un anno dalla partenza, Pietro salperà per tornare a Venezia; nella stiva della nave 60 "stocfisi" che, nelle sapienti mani delle donne veneziane, capaci di domarne le legnose fibrosità, diventeranno ciò che oggi chiamiamo baccalà. Oggi, sull'isola di Røst troviamo un comitato della Dante Alighieri e una stele, inaugurata nel 1932, a ricordo di Pietro Quirini e del suo equipaggio. Quell'amicizia, durata più o meno due mesi nel lontano 1432, ha dato origine a radici forti e longeve, capaci di sopravvivere per quasi 600 anni.

(Bruno Prinsi)



INCHIOSTRI



ENZO PELLI — *Altrove piove*



SCOTT SPENCER

Un amore senza fine

Esiste l'amore *per sempre*? Non l'amore delle favole, intendiamoci. Un amore vero, fatto di sangue, nervi, corpo che si mantenga in eterno? Il concetto di infinito è inconcepibile per noi esseri umani ma forse non il concetto d'amore illimitato: noi moriamo, ci estinguiamo, tuttavia, chissà, il sentimento, l'amare o l'amarsi, perdura, resiste (nelle leggende, nelle storie, nei ricordi, nell'aria, nelle stelle, da qualche altra parte). Scott Spencer con il suo *Un amore senza fine*, un libro del 1979 già proposto al cinema in due diverse versioni (una di Franco Zeffirelli del 1981 e una di Shana Feste del 2014), tenta di rispondere a questa domanda. David Axelroad è irriducibilmente innamorato di Jade Butterfield. Jade Butterfield è irriducibilmente innamorata di David Axelroad. Non ci sono speranze, evoluzioni, razionalità. Così è: come una legge, una legge dell'anima.

Ebbene, questo incandescente libro di Scott Spencer, nato nel 1945 a Washington, autore di innumerevoli romanzi (pochi disponibili in italiano), insegnante di scrittura creativa alla Columbia University, deve assolutamente aprire questa nuova annata di *Interstate*.

Potrei raccontare solo l'inizio. È il 12 agosto del 1967. David Axelroad, adolescente perspicace e intuitivo, educato da

genitori intellettuali e di sinistra, gravita attorno ad una casa: angosciato, speranzoso, rassegnato. È la casa dei Butterfield dalla quale lui è stato esiliato, bandito, scacciato. Non si intuiscono immediatamente i motivi. Qualcosa è accaduto: probabilmente l'amore per Jade Butterfield si è spinto oltre, oltre un certo limite pensabile e sopportabile: non è facile stare accanto a due persone giovani, piene di entusiasmo, che scoprono l'immensa estasi del primo amore; un'estasi, sì, soprattutto corporale. Così i genitori di Jade decidono di troncare la storia: la loro figlia deve pensare al suo futuro, e dovrà farlo, almeno per il prossimo mese, lontano dall'amato David.

Insomma, David non resiste: diciassette giorni senza vedere Jade. Il corpo trema. Il cervello è ottenebrato, morto. Gironzola, ciondola come in preda a una malattia attorno a casa Butterfield, e, improvvisamente, ha un'idea folgorante: darà fuoco alla casa, in modo da farli uscire: un buon modo per incontrarli, casualmente, così, una sera d'estate. Un'idea geniale, almeno narrativamente, che dà il via alla storia e condanna David all'internamento in una clinica psichiatrica.

Una ventina di pagine fulminanti che innescano l'intera vicenda: l'ospedale psi-

INTERSTATE

chiatrico; il successivo reinserimento nella società; il difficile rapporto con i genitori; l'idea fissa, Jade, Jade, Jade, sempre lei, che dirige ogni suo movimento: una propensione naturale, un'ossessione, la pantera di Rilke, affamata, esasperata dietro le sbarre, «lo sguardo che non trattiene più nulla», un sentimento mai estintosi, mai affievolitosi, nemmeno per un momento, un istante: un'incessante prigionia.

Poi l'incontro dopo cinque anni: un'esplosione di sensi, di libertà, e anche un capitolo meraviglioso, fra i più belli della letteratura americana del secondo Novecento. Le parole divengono corpo, senso: il lettore si tramuta in parte in questo amplesso feroce, violento, animalesco che mantiene, mai me lo sarei aspettato, le considerevoli aspettative che Spencer crea nelle pagine precedenti: quasi trecento. Si osservi la bellezza di alcune immagini: «Allora la sua mano abbandonò il mio torace e salì alla guancia. Come una tristezza in quel tocco. Una sotterranea corrente di addii. La tenni più forte. Aveva la fronte contro la mia, anche il naso. Labbra che vennero avanti fermandosi però appena prima del bacio. Che poi ci fu: lieve, timido, breve. Bagnanti che sfiorano l'acqua con un piede, intimoriti dal freddo. Ci scostammo subito. Era così arduo riuscire a vedere, arduo anche solo volerlo. Stavamo così vicini che la soffusa luce della stanza restava spenta, come sollecitati verso una sorta di volontaria cecità».

Poi di nuovo una separazione, una profonda e sofferta assenza che si accom-

pagna a una necessità di riempimento. D'altronde questo amore è disperato: è talmente puro, cristallino, talmente onesto, istintivo che distrugge tutto quello che sta attorno: la realtà, la socialità, le pareti delle case: tutto. Ardono Jade e David. Come stelle impazzite e furibonde. Ma non solo interiormente: avvampano, bruciano e inceneriscono tutto ciò che toccano, tutto ciò che lambisce la loro periferia, loro stessi compresi: uno è l'incendio dell'altro.

Un grande libro. Una lettura che mantiene quel che promette: ed è difficile oggi, lo assicuro. Provare per credere.

(Andrea Bianchetti)

STEFANO MASSINI, *7 minuti. Consiglio di fabbrica*, Torino, Einaudi, 2015, p. 80.

Basata su una vicenda realmente accaduta, la drammaturgia di Stefano Massini porta in scena la riunione sindacale di undici lavoratrici presso una grande industria tessile da poco comprata da una nuova azienda multinazionale. La notizia che tale passaggio di proprietà non comporterà grossi cambiamenti rispetto alle condizioni di lavoro attuali rassicura inizialmente le donne. Dalle loro parole emerge infatti (secondo prospettive di volta in volta diverse) tutta la preoccupazione per una “sopravvivenza” che nel nuovo millennio assume caratteristiche ben lontane da quelle della prima era industriale ma non per questo meno opprimenti: ne emerge una critica implicita *a parte obiecti* (mentre per la *parte subiecti* basti citare un altro recente lavoro di Massini: *Lemhan Trilogy*) del dio Denaro e dell’immoralità raggiunta dal mercato globale odierno; una critica che riesce ad apparire vera nella verità di undici voci tratte dalla vita quotidiana (nello spazio teatrale convivono madri e figlie, adolescenti e anziane), con tutti i detriti di una cultura altrettanto globalizzata.

Ma dopo il primo sollievo si presenta il vero centro di tensione drammatica dell’atto unico: la proposta di rinunciare a 7 dei 15 minuti della pausa giornaliera. Una cosa da niente, si af-

frettano a commentare gli animi più istintivi. La più anziana e perciò più meditata Blanche, tuttavia, riesce nel miracolo di innescare una riflessione corale che porta le undici donne a comprendere e a confrontarsi con la responsabilità e l’importanza politico-sociale di una simile decisione. Questo personaggio dai tratti brechtiani, che porta il dubbio senza estraniarsi dalla comunità delle undici vite, non fa altro che porre domande alle sue compagne, usa parole forti come “diritto” (sì, anche per soli sette minuti) senza perdere un linguaggio semplice e popolare, in cui è possibile rintracciare, per la sua sincerità di fondo, un discorso umano essenziale. Nel comunicare e diffondere questi interrogativi e turbamenti, perciò, emerge tutta la complessità e la difficoltà dell’odierno confronto con temi etici e politici. Ci vorrà Rachel per scoprire che questa decisione riguarda «tutti», anche le persone che non lavorano in quella fabbrica, e che «per chi verrà dopo non sarà come per noi». Così il testo continua a vibrare nel continuo passaggio di voci.

In tale passaggio risiede, a ben vedere, l’abilità di Massini: il discorso corale non procede in un’unica direzione (quella di Blanche e poi di Rachel, presumibilmente condivisa dall’autore) ma si compone di frammenti in perenne dialettica o spesso in lotta fra loro, catturati nel vortice di timori personali, dure

ISTANTANEE

leggi di sopravvivenza e responsabilità etico-civili.

Nel finale un ultimo grande fantasma scuote il dialogo: quello della paura. Ma non si tratta più della paura di perdere il posto, stavolta è Mahtab l'immigrata a parlare: «Io forse sbaglio, ma credo che voi parliate a volte di paura, senza sapere cos'è. Io so cos'è, la paura, perché ce l'ho dietro le spalle: la paura vuol dire che non ti puoi fidare. Di nessuno. Mai. Proprio di nessuno. Perché se tutto sta sempre per crollare, la cosa più importante diventa salvarsi». E in questa voce d'urgenza – che rimanda peraltro a urgenze quanto mai attuali – risuona l'eco lontano dei sommersi e dei salvati dei campi di concentramento, del male del mondo e dell'uomo contro l'uomo: difatti è seguita dall'insinuazione che Blanche sia d'accordo con i capi (con «le cravatte») per una qualche ricompensa.

Ecco allora la vera portata di una domanda lanciata nella piccola quotidianità di una riunione fra lavoratrici in fabbrica. E noi lettori chiudiamo il libro con una consapevolezza in più: quei sette minuti ce li troviamo davanti agli occhi ogni giorno.

(Riccardo Corcione)

TONI RICCIARDI, *Morire a Mattmark. L'ultima tragedia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2015, p. 178.

«La storia gratta il fondo / come uno strascico / con qualche strappo e più di un pesce che sfugge. / Qualche volta s'incontra l'ectoplasma / d'uno scampa-

to e non sembra particolarmente felice». Scriveva Eugenio Montale nella poesia intitolata, appunto, *La storia*. E questi versi sembrano adattarsi perfettamente alla ricostruzione dei fatti che Toni Ricciardi fa in *Morire a Mattmark*: un saggio che si dipana attraverso i documenti dell'epoca e le parole degli scampati, dei sopravvissuti a quel 30 agosto del 1965.

Il passato riaffiora piano piano, emerge dalla valanga di ghiaccio che seppellì vive 88 persone impegnate nei frenetici lavori di costruzione della diga di Mattmark nel Cantone Vallese. Sono gli anni delle grandi opere, dei monumentali cantieri, della corsa verso la modernità cominciata con il traforo del San Gottardo e ribadita con quello del Sempione. Sono gli anni dell'immigrazione italiana, della manodopera a basso costo, del razzismo verso mangiaspaghetti ignoranti e sporchi. Si parla di tutela dei lavoratori, di sicurezza sul lavoro, di giorni feriali e festivi, di condizioni igieniche da far rispettare ai padroni. Si parla, insomma, dell'eterna lotta fra ricchi e poveri, fra sfruttati e sfruttatori in un perenne ritorno di una Storia circolare.

Perché scegliere manodopera straniera, e quindi italiana, se vi erano difficoltà di comprensione dovute alla lingua? Probabilmente perché gli italiani si adeguavano facilmente alle pessime condizioni abitative e soprattutto erano disposti a lavorare anche 15-16 ore al giorno, domenica compresa, a temperature che la notte scendevano sotto i meno 30 gradi.

A Mattmark morirono 88 persone di cui 56 italiani. Ricciardi prova a rimettere insieme i pezzi, ricostruisce attra-

verso giornali e testimonianze il clima dell'epoca offrendo un vero e proprio ritratto sociologico della Svizzera di quegli anni e, in particolare, del Canton Vallese. L'indagine cerca di fare chiarezza su una vicenda dolorosa e impunita aiutando a comprendere la discussa decisione dei giudici di assolvere gli imputati accusati di omicidio colposo e di condannare i familiari delle vittime al pagamento del 50% delle spese processuali. La natura è matrigna e imprevedibile. Dissero. Nessun esperto poteva prevedere che il ghiacciaio venisse giù nonostante fosse secolare la sua instabilità. Nessuno si accorse delle anomalie climatiche di quell'estate. Nessuno tranne gli operai che ogni giorno alzavano la testa e tremavano, mentre ergevano argini a protezione delle baracche, costruite alle pendici del ghiacciaio, contro i massi che cadevano spesso dall'alto. Cronaca di una tragedia annunciata. Forse. O del compimento di una grande opera con qualche inevitabile danno collaterale.

(Martina L. Parenti)

MIA COUTO, *L'altro lato del mondo*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 292.

A volte risulta più difficile parlare di un libro che abbiamo amato piuttosto che stroncarne uno poco apprezzato. Quando qualcosa non piace c'è sempre una spiegazione: la storia è banale, lo scrittore non sa scrivere, il romanzo risulta pedante, borioso, troppo lungo, troppo corto. Insomma, gli aggettivi che condannano il libro si sprecano e a volte

è necessario porre un freno alla critica per non rischiare di risultare troppo accaniti. Ma quando un romanzo appassiona, tutto diventa più complicato e, forse, più astratto perché spesso non si tratta di una semplice questione di trama o di linguaggio ma di qualcosa di magico, di un'atmosfera che lo scrittore riesce a creare, di una storia scritta fra le righe, invisibile ad occhio nudo ma palpabile dal lettore. Si potrebbe quasi dire che leggere un ottimo libro e tentare di raccontarlo agli altri è un po' come innamorarsi: la faccenda si può spiegare solo in parte.

Tutto questo per dire che *L'altro lato del mondo* è un romanzo così ben riuscito da essere di difficile descrizione. Bisogna leggerlo e basta per comprenderne a pieno la bellezza. Quella di Mia Couto è una lingua poetica, magica che a tratti sembra provenire da un altro mondo, da un'altra dimensione. E forse, in parte, è così, perché la storia di un padre e dei suoi due figli è ambientata in una terra di nessuno, desolata e lontana giorni di viaggio dal primo centro abitato. Trascinati dalla folle e cieca visionarietà di un uomo, rimasto vedovo dopo la misteriosa scomparsa della moglie, due ragazzini si trovano a vivere in un mondo inventato, abitato solo da loro, dal padre, da un aiutante e da un'asina, l'unica presenza femminile accettata. Per questa minuscola comunità il resto della terra è scomparso, distrutto da una guerra permanente e senza nome. È vietato leggere, scrivere, cantare, pregare, nominare la madre morta mentre i ritmi di vita sono scanditi da regole e avvenimenti intrisi di una religiosità superstiziosa e paranormale. A rompere il fragile equilibrio sarà la comparsa di una

ISTANTANEE

donna, capace di scatenare tutti i fantasmi sepolti con la forza dal padre padrone. A tratti sembra quasi di leggere *La storia infinita* se non fosse che tutta la magia del luogo scampato al “nulla” è in realtà costruzione di una mente folle. I due fratelli, invece, ricordano i gemelli cresciuti troppo in fretta della celebre *Trilogia della città di K*. Ma queste sono solo esili suggestioni per cercare di dare concretezza a un libro prezioso e unico, dove il tempo del racconto è scandito dalle intense poesie di autori di diverse nazionalità: «Nel nome della tua assenza / ho costruito per pazzia una grande casa bianca / e lungo i muri / ti ho pianto» (Sophia De Mello Breyner Andresen).

(Martina L. Parenti)

GIOVANNI FONTANA, *Breve pazienza di ritrovarti*, Novara, Interlinea, 2015, p. 128.

Difficile dire se un libro sia ben riuscito, renda felici, inneschi pensieri, argomenti che prima si credeva non esistessero dentro di noi. Forse dipende anche dal momento in cui si legge un libro: dal periodo, dal tempo che si dedica alla lettura, dalla pazienza con la quale si ritorna su certe righe, certi versi, certe parole.

Questo *Breve pazienza di ritrovarti* di un ispirato Giovanni Fontana, nato a Mendrisio nel 1959, insegnante di liceo a Lugano, vincitore del Premio svizzero di letteratura 2016, è uno di quei libri che richiede un ritorno; una lettura alla quale bisognerebbe tornare a distanza di giorni, mesi, e forse anni. I racconti rac-

colti, otto in tutto, hanno al centro almeno due grandi tematiche: la malattia, mentale più che altro, che si manifesta in varie forme a dipendenza della trama; e la grande tematica della memoria, del ricordo, che imprigiona spesso i protagonisti in mondi lontani, infantili, grotte, spazi mentali o mnemonici che non si riescono a controllare, a governare, o solamente a digerire.

Ho deciso che per questa volta non mi soffermerò troppo sui contenuti, sulle trame dei racconti che il lettore potrà, lentamente, scoprire da sé, ma su una componente che fa di questo libro, a mio avviso, una lettura da non trascurare: la visionarietà. All'interno degli scritti di *Breve pazienza di ritrovarti* si registrano spesso visioni spasmodiche, eccezionali ed esaltanti. Come per esempio nel racconto intitolato *Coricarsi presto*: «Appena Virginia gira le chiavi nel cruscotto, il reticolo geometrico di strade e palazzi comincia a muoversi intorno all'abitacolo. Paralizzata al volante, Virginia ha l'impressione di essere inghiottita a ogni isolato da enormi animali in attesa che, dopo pochi metri, la espellono dalla loro coda, scaraventandola nelle fauci dentate di un nuovo mostro». Che visione! Che sensazione! Sembra quasi di essere proiettati in un quadro espressionistico, o in un incubo.

Ancora: «La notte. Se sapessi che cos'è la notte per un bambino. Un inchiostro che rimane sotto le unghie, una sottile lamina scura che nessuno spazzolino, nessun sapone profumato, nei tanti bagni che hai attraversato nel corso della tua esistenza, ha mai potuto rimuovere. Un odore che ti resta dentro, che

impregna ogni atomo della giornata. Una paura che pervade ogni tuo gesto». Leggendo questo elegante autore della Svizzera italiana si rimane come impregnati d'oscurità: la si sente addosso, la si percepisce, la si vede.

Giovanni Fontana firma un libro veramente degno di nota. Scritto bene (e questo, si sa, non guasta mai), che a tratti, ma solo a tratti, ricorda un po' alcuni scritti di Antonio Tabucchi, o di Claudio Piersanti; un libro anche difficile, complesso, una sorta di marchingegno a più combinazioni che mantiene, di lettura in lettura, spazi inesplorati, segreti, e quindi anche quella rara capacità di rigenerarsi e di rinnovarsi in continuazione. E questa, ne sono sicuro, è una caratteristica solo della grande letteratura.

(Andrea Bianchetti)

JAVIER MARÍAS, *Così ha inizio il male*, Torino, Einaudi, 2015, p. 464.

«Il passato è una terra straniera, fanno le cose in modo diverso laggiù» – iniziava così il romanzo *Messaggero d'amore* di Leslie Hartley, ma avrebbe potuto usare questo incipit anche Javier Marías nel suo ultimo libro che, come da tradizione, porta un titolo di Shakespeariana memoria: «L'origine del male».

Alle soglie dei sessant'anni, un uomo racconta una vecchia storia di cui è stato testimone e osservatore. Sullo sfondo di una Spagna vivace da poco uscita dal franchismo, la vita di un giovane ventitreenne si intreccia con quella di Eduardo Muriel – un regista cinematografico

di mezza età – di sua moglie e di tutte le figure che gravitano intorno alla casa frequentata assiduamente dal ragazzo. Ma a tornare a galla è anche un passato più remoto e più torbido, dove dominante è la paura di essere denunciati, incarcerati, uccisi e dove i soprusi sono all'ordine del giorno. Nessuno ne parla volentieri, l'intera nazione vuole dimenticare, condonare i crimini commessi in dittatura e ricominciare da zero. Ma il sospetto e le frasi dette a mezza bocca hanno il potere di riaccendere la curiosità, spingendo a riesumare vicende ormai sepolte, lontane, come terra straniera, appunto.

«In realtà tutto ciò che ci viene raccontato, tutto ciò cui non abbiamo assistito, è solo diceria, per quanto chi ce lo racconta giuri di dire la verità. E non possiamo passare la vita a dare ascolto alle voci, ancor meno ad agire in base al loro andirivieni. Quando si è rinunciato a questo, quando si è rinunciato a sapere quello che non si può sapere, allora, parafrasando Shakespeare, allora forse così ha inizio il male, ma ormai il peggio è passato».

E così Juan osserva, origlia, indaga e ricostruisce, tassello dopo tassello, due storie rinnegate e relegate dai protagonisti in una memoria da seppellire e dimenticare. È lui a ricomporre i pezzi di un matrimonio andato a rotoli per un'antica menzogna, a far rivivere la storia dell'infelice Beatriz, a smascherare le nefandezze di un sedicente pediatra, ad insinuarsi nell'intimità dolorosa di una famiglia.

I ricordi dell'ormai anziano narratore si dispiegano pagina dopo pagina senza fretta, chiedendo quasi al lettore

ISTANTANEE

di adattarsi al ritmo dei periodi lunghi e pieni di subordinate, delle riflessioni che sembrano astrarsi dalla storia vera e propria, delle digressioni solo apparentemente superflue. Soltanto interiorizzando il metronomo interno del libro se ne potrà apprezzare la bellezza e amare i singoli personaggi scolpiti con maestria fra le righe come figure tridimensionali e carichi di una carnalità viva, reale, ingombrante.

(Martina L. Parenti)

CÉSAR AIRA, *Il marmo*, Roma, Edizioni Sur, 2014, p. 128.

Il primo aggettivo che viene in mente dopo aver terminato la lettura di *Il marmo* è: bizzarro. Già perché César Aira racconta una storia pazzesca popolata da alieni con sembianze di cinesi, da statue palpitanti, da una serie di riti e operazioni segrete da eseguire per sbloccare una sequenza magica e arrivare al compimento della missione.

Un uomo di mezza età, annoiato dalla vita e senza niente di meglio da fare si trova catapultato in una strana avventura dopo essere uscito da un supermercato cinese e aver ricevuto al posto degli spiccioli di resto una serie di oggettini inutili e degli strani globuli.

Inutile spiegare la trama, gli avvenimenti si succedono a gran velocità e lo stesso protagonista tenta di volta in volta di dare una spiegazione allo squaderinarsi davanti ai suoi occhi di eventi inspiegabili, soprannaturali.

E non si può far altro che sorridere di fronte ai tentativi strampalati dell'uomo

di mettere a posto la realtà, come se fosse normale incontrare extraterrestri provenienti da un altro mondo e usare cineserie di plastica a mò di strumenti magici per passare al livello successivo dell'avventura. L'importante è vincere il concorso, avere la ricompensa e magari cambiare vita senza farsi fregare. In palio c'è un negozietto cinese che affaccia su una cava di globuli di pre-marmo. Non cerchiamo di darci spiegazioni, per godersi la lettura di questo libro bisogna credere nel *pre* e *post* marmo, negli extraterrestri e in questo buffo narratore, un semplicitto qualunque a cui capita qualcosa di straordinario ma perfettamente spiegabile se si sta al gioco con un po' di fede e senza farsi troppe domande.

Ma esilarante è l'idea iniziale del libro, perché il nostro protagonista si imbarca in questa folle narrazione per associazione di idee, per ricordarsi il perché si trovasse su una lastra di marmo a osservarsi le gambe e i genitali con calzoni e mutande calati. E alla fine, pezzo dopo pezzo, con suo grande sollievo e soddisfazione, la memoria gli torna. E questo è tutto ciò che conta.

(Martina L. Parenti)

LUISA CANONICA, *Un canarino biondo*, prefazione di Giovanni Orelli, Locarno, Armando Dadò, 2014, p. 124.

C'è *Un canarino biondo* (racconto che dà il titolo alla raccolta) che a leggerlo fa accapponare la pelle. C'è la seconda parte del libro, un racconto solo (*Aureola di lago*, suddiviso in tre parti) che pure non è di facile lettura. Ci sono, indagati

in profondità e senza sconti, sentimenti difficili da esprimere, e prima ancora da ammettere a se stessi. Rancori, rifiuti, rapporti incrinati o lacerati tra generazioni. Madre-figlio il primo, madre-figlia il secondo. Ci sono vicende inaudite riportate con linguaggio lucido, apparentemente neutro, quasi da cronista, se non fosse per la capacità di penetrazione. E per il giudizio, che tuttavia resta implicito: l'autrice non lo esprime, delegandolo semmai al lettore. Fardelli di un'umanità messa a nudo. Sono – direi – vicende attinte da fatti realmente accaduti, quelle elaborate da Luisa Canonica nella sua seconda raccolta di racconti. Una visione interiore che prova a sondare l'insondabile animo umano.

Una visione interiore subito colta da Giovanni Orelli nella prefazione al libro, edito da Armando Dadò nel 2014. Orelli scrive che sarebbe per l'appunto il «grado di penetrazione» a distinguere i buoni scrittori.

La prima raccolta dell'autrice (*Le ginestre del Nord*) uscì nel 2008 per le Edizioni Ulivo. Luisa Canonica, classe 1952, ha la scrittura in famiglia. Il padre Ugo Canonica fu un noto autore ticinese, di liriche e prosa, in dialetto e in italiano. Luisa ha atteso la maturità prima di cimentarsi con lo stesso strumento paterno, la lingua.

Torniamo alla visione interiore, ossia a quell'interpretazione dei fatti suggerita dai personaggi dei suoi racconti. Luisa Canonica è autrice abile a interporre. Ed è un'interposizione che delega poi ai personaggi. Lo fa fare, ad esempio, a Filomena in *Trenta quaranta la pecora canta*: «Per giorni covò il sentimento

inquieto di quell'onta antica, per giorni si riaccese in lei il pudore stracciato dalla rivelazione di quella sera di luglio quando si era sentita sporca per interposta persona». Analogamente l'autrice trasmette il fardello dell'interposta persona al lettore. La sua scrittura – rileva ancora Orelli – rispetto alla prima raccolta è maturata: «qui opera lo scrittore e non la persona coinvolta in una pubblica e privata vicenda familiare».

La danza, si suol dire, è come un volo d'uccello: riesce se il danzatore sparisce e visibile rimane solo il movimento. Così nella scrittura l'autore migliore sparisce grazie alla lingua.

Interposta persona, dicevamo: Luisa Canonica lo fa fare pure al commissario di polizia di *Un canarino biondo*, che si sente preso da un disagio crescente quando la donna che sta interrogando – la madre di quel bambino con due moncherini al posto delle braccia, cresciuto con e come i canarini – si rivela, frase dopo frase, per quella che è: una che della sua disumanità neppure si rende conto. Così come il commissario, pure noi nel leggere siamo a disagio. Un malessere dovuto alla gravità dei fatti. L'autrice li ha pescati dal reale? È probabile che non se li sia inventati. Ho riconosciuto nelle sue storie avvenimenti di cronaca. Ed è la madre di quel neonato trovato d'inverno quasi assiderato in un'auto, vestito di sola plastica. E sono le molte altre dolorose vicende che la realtà non ci risparmia.

Sì, sono stata a disagio leggendo quei racconti. Ho dovuto rileggerli per poi riconoscere che forse il disagio è stato voluto dall'autrice e che proprio in quel disagio si nasconde la chiave della sua ca-

pacità linguistica. Non è facile cogliere realtà ostiche per consegnarle al lettore. Come quell'altra madre – nella seconda parte – che si racconta a una figlia adulta che non vorrebbe ascoltarla, non può ascoltarla senza che riaffiorino ricordi e rancori taglienti. Sono, dicevo, brutte faccende, rapporti difficili, che Luisa Canonica con coraggio affronta. Senza risoluzioni consolatorie. Salvo forse quella della maestra Filomena che crede di ritrovare quell'onta antica nell'alunno del presente, ma presto si accorge d'essersi sbagliata, di aver proiettato qualcosa di suo. Era un sospetto, smentito dalla realtà, che in quel racconto un poco si riscatta.

(Elena Spoerl)

STEFANO RIZZO, *Amore meno zero*, Roma, Edizioni Mincione, 2015, p. 365.

Protagonista di *Amore meno zero*, recente romanzo di Stefano Rizzo apparso nella Collana Narrativa delle Mincione Edizioni, è, specialmente, un'epoca.

Infatti, al di là delle vicende che vede un giovane professore di Logica, studioso del matematico italiano Giuseppe Peano, alle prese con una misteriosa "Fondazione" pronta ad offrire incarichi di dubbia moralità, ciò che assorbe il lettore non è unicamente l'intreccio di natura quasi poliziesca ma, soprattutto, il clima unico, denso e palpabile della New York del 1972 – un'atmosfera carica di tensione quanto il cielo cittadino della Grande Mela, che Rizzo, più volte, descrive attraversato da nubi stracciate, o gonfio di piogge costanti.

A cadenzare la narrazione, come una misteriosa nenia, sono i versi di una nota, dolce-amara canzone di Bob Dylan: *Love Minus Zero / No Limit*. Si tratta, come certo molti sanno, di un brano di grande bellezza, dove immagini oscure, enigmatiche, si sposano a formule di forte impatto poetico.

E la voce del celebre poeta menestrello è solo una delle presenze che popola questo romanzo, attraversato da una vera e propria folla di personaggi-simbolo di una stagione perduta: tra questi troviamo il poeta Allen Ginsberg, il leader hippies Abbie Hoffman, gli esponenti del Black Panther Party e altri ancora. Ma Rizzo, che, tra l'altro, fu il primo traduttore dei testi di Dylan in lingua italiana e si formò, proprio in quegli anni, negli Stati Uniti, col suo libro non ci consegna una cartolina indorata dalla patina della malinconia. *Amore meno zero* è un romanzo-documento, di chiara ispirazione biografica (anche se la trama è frutto della fantasia dell'autore), che parla del potere e di come questo si insinuò in maniera capillare tra le maglie del movimento della controcultura americana.

La citata "Fondazione" che, fin dalle prime pagine, propone al giovane intellettuale un incarico da informatore e agente provocatore, si rivelerà essere uno dei ramificati tentacoli dei servizi segreti statunitensi. Oggi è tristemente noto che in quegli anni la CIA e l'FBI si impegnarono attivamente nell'intaccare, danneggiare e manomettere la natura dei movimenti di protesta, anche pacifici, che andavano via via moltiplicandosi nel paese – per chi ancora non ci cre-

desse consigliamo caldamente la lettura dei documenti originali che l'autore ha sapientemente inserito nell'intreccio.

Amore meno zero è un romanzo che non mancherà di appassionare i cultori dell'America di quegli anni e, anche, di stupire chi ancora non conosce i risvolti inquietanti di un operato politico e militare che si macchiò, più e più volte, le mani di fango e di sangue.

(Daniele Bernardi)

WU MING, *L'invisibile ovunque*, Torino, Einaudi, 2015, p. 201.

Il collettivo Wu Ming è certo un caso particolare nel panorama della letteratura contemporanea. Gruppo di narratori nato, alla fine degli anni Novanta, attorno alla realtà bolognese del progetto Luther Blissett, Wu Ming è composto da quattro scrittori (fino al 2008 cinque) che hanno saputo innervare nel panorama culturale italiano un modo inedito di concepire la scrittura e il concetto di autore. La loro prima opera, *Q*, edita da Einaudi nel 1999 e ancora firmata con la sigla Luther Blissett, ha dato il via ad una serie di imponenti progetti narrativi scritti a più mani che, con titoli come *54* o *L'armata dei sonnambuli*, ha saputo raccogliere attorno a sé consensi, lettori, entusiasmi e, non da ultimo, pure aspre critiche (si veda, sulla pagina web del collettivo, l'esilarante voce «hanno detto di noi»).

Oggi, Wu Ming, puntualmente, torna nelle librerie con un nuovo, affascinante titolo: *L'invisibile ovunque* (espressione

ripresa dall'opera del poeta franco-tedesco Yvan Goll). Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, questa volta, il libro non è un corposo volume, ma una breve raccolta di racconti. Altra peculiarità che differenzia questa operazione da quelle precedenti è la natura del progetto: non si tratta di una scrittura collettiva ma di brani che ciascun autore, individualmente, ha ideato e che gli altri membri, poi, hanno riletto.

L'invisibile ovunque è quindi composto da quattro racconti che narrano quattro vite sprofondate nel ventre della Grande guerra (quella guerra che, come afferma il gruppo, è tutt'ora in corso). Avvalendosi, dichiaratamente, di dispositivi borgesiani e, soprattutto, prendendo ispirazione dal Bolaño de *La letteratura nazista in America*, gli autori consegnano un falso storico, abilmente strutturato, che vuole innestarsi sulla narrazione dei fatti reali per poi reinventarli e mostrarne la sostanziale plasmabilità (c'è qualcosa, qui, che, ovviamente, rammenta anche le intuizioni del grande Philip K. Dick). Siamo dunque di fronte a un raffinato gioco letterario, con quel che questo comporta.

In *Primo* e *Secondo*, le due novelle che aprono il libro, è possibile ravvisare pure l'influsso di autori classici del Novecento italiano, quali Pavese, Fenoglio oppure, retrocedendo nel tempo, il Federico de Roberto de *La paura*. Per il lettore della Svizzera italiana, questi testi possono anche un poco ricordare il recente volume *Miló*, di Alberto Nessi, dove il lavoro sui documenti storici si fonde all'invenzione letteraria. I protagonisti sono uomini che cercano di re-

ISTANTANEE

sistere alla violenza storica, andando a rifugiarsi nella pericolosa simulazione della follia o arruolandosi negli Arditi pur di scampare all'orrore della trincea.

Terzo e *Quarto*, invece, fanno entrare in scena personaggi realmente esistiti, come André Breton e l'amico Jacques Vaché, sviluppando poi un discorso di vera e propria creazione con la figura del pittore F.P. Bonamore, ideatore delle pratiche di *camouflage* e mimetismo –

questa parte del testo, intelligente e ben scritta, che ricalca chiaramente il sistema compositivo del già citato Bolaño, è quella un po' meno accattivante. Forse proprio perché la mente, subito, torna alle pagine dell'autore cileno e l'esercizio letterario, in un certo senso, risulta qui più evidente (senza però nulla togliere alla riuscita del testo).

(Daniele Bernardi)

ENZO PELLI

«Spesso la ricerca artistica allontana il calligrafo dai contenuti razionali di quanto sta scrivendo, e lo porta a concepire lavori dove i riferimenti alle parole sono ambigui e oscuri». Dopo una laurea in lettere a Firenze, ha lavorato all'Istituto di Antropologia dell'Università di Ginevra. Dal 1976 al 2010 è stato collaboratore della Televisione Svizzera firmando documentari e sceneggiature; per diversi anni ne ha diretto il settore culturale. Dal 1990 si è avvicinato all'arte della calligrafia, compiendo un percorso che, grazie al contatto con grandi maestri, lo ha portato ad avventurarsi nel mondo delle scritture e degli alfabeti espressivi, con esiti sempre più pittorici. Espone con regolarità in mostre personali e collettive. È tra i fondatori del gruppo Calligrafia in Ticino. Il suo atelier si trova a Barbengo.



pag. 4



pag. 22



pag. 30



pag. 62



pag. 59



pag. 48

AUTORI DEI CONTRIBUTI

MATTEO VERONESI (1975) è dottore di ricerca in italianistica. Ha disperso saggi, recensioni e interventi in riviste, miscellanee, atti di convegni. Ha inoltre pubblicato le monografie *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici* (Bologna, Bonomo, 2006) e *Pirandello* (Napoli, Liguori, 2007). Ha tradotto Seneca, Persio, Jammes, il D'Annunzio francese.

MARCO VITALE (1958), nato a Napoli, dal 1989 risiede a Milano. Tra i suoi libri di poesia *Bona Vox* (Milano, Jaca Book, 2010), *Canone semplice* (Milano, Jaca Book, 2007), *Diversorium* (Roma, Il Labirinto, 2016). Un suo racconto, intitolato *Port'Alba*, è uscito a Mendrisio nel 2011 per i tipi di Josef Weiss. Ha pubblicato la monografia *Parigi nell'occhio di Maigret* (Milano, Unicopli, 2000); tra le sue traduzioni le *Lettere portoghesi* (Milano, BUR, 1995), *Gaspard de la Nuit* di Aloysius Bertrand (Milano, BUR, 2001), *Stanze della notte e del desiderio* di Jean-Yves Masson (Milano, Jaca Book, 2008) e *Miseria della Cabilia* di Albert Camus (Torino, Nino Aragno Editore, 2011).

CARLO PICCARDI (1942), musicologo, già direttore della Rete Due della Radio della Svizzera italiana, è autore di numerosi saggi sulla musica dell'800 e del 900. Nel 2011 ha pubblicato presso le Edizioni Ricordi di Milano *Maestri viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert* e più recentemente *La rappresentazione della piccola patria. Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933-1953*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

ALESSANDRO MARTINI (1947) ha studiato all'Università di Friburgo, dove dal 1988 al 2011 è stato professore ordinario di letteratura italiana. Tra i vari ambiti d'interesse spiccano la letteratura cinque-secentesca (in particolare G. B. Marino), la critica e la poesia dell'Ottocento (Leopardi, Carducci e Montale), nonché l'opera del padre Plinio. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Fior', frondi, herbe* (1996), *Restauri* (1999) e *Distrazioni* (2014).

ANDREA GRASSI (1984) si è laureato all'Università di Friburgo con una memoria di licenza sulla lirica di G. B. Marino. Dopo aver conseguito il diploma per l'insegnamento nelle Scuole Medie Superiori al DFA di Locarno, nel 2013 ha iniziato un dottorato sempre sulla poesia di Marino. Insegna presso la Scuola Cantonale di Commercio di Bellinzona.

GIOVANNI ORELLI (1928) è considerato come uno dei più importanti scrittori svizzeri di lingua italiana, è narratore, poeta, traduttore e critico letterario. Tra i numerosi riconoscimenti che gli sono stati attribuiti, il Premio Gottfried Keller nel 1997 e il Gran Premio Schiller nel 2012. Molte sue opere sono tradotte tra l'altro in tedesco e francese. Di recente ha pubblicato il volume di racconti *I mirtilli del Moléson* (Torino, Aragno, 2014) e la raccolta di poesie *Un labirinto* (Lugano, ADV – Alla chiara fonte, 2015). Vive a Lugano.

YARI BERNASCONI (1982) è critico letterario e autore di poesia. Studioso di Giorgio Orelli, del poeta bellinzonese ha curato *Quasi un abbecedario* (Bellinzona, Casagrande, 2014) e, con Pietro Montorfani, la *Bibliografia degli scritti* (Lugano, Edizioni Cenobio, 2014). La sua ultima raccolta poetica è *Nuovi giorni di polvere* (Bellinzona, Casagrande, 2015). Vive e lavora nella Svizzera tedesca.

CLAUDIO PIERSANTI, scrittore e sceneggiatore, è nato nel 1954. Ha pubblicato romanzi e racconti, tra cui: *Casa di nessuno* (Feltrinelli, 1981; Sestante, 1993), *Charles* (Transeuropa, 1986; Feltrinelli, 2000), *Gli sguardi cattivi della gente* (Feltrinelli, 1992), *L'amore degli adulti* (Feltrinelli, 1989; edizione ampliata in UE, 1998), *Luisa e il silenzio* (Feltrinelli, 1997, premi Viareggio Rêpaci per la narrativa, Vittorini-Siracusa, "diario della settimana"), *L'appeso* (Feltrinelli, 2000), *Comandò il padre* (Pequod, 2003), *Il ritorno a casa di Enrico Metz* (Feltrinelli, 2006, premi Napoli, Campiello, Alassio 100 libri – Un autore per l'Europa, Frontino Montefeltro), *I giorni nudi* (Feltrinelli, 2010) e *Venezia, il filo dell'acqua* (Feltrinelli, 2012).

DEBORA GIAMPANI è nata a Lugano nel 1986. Nel 2006 si è trasferita a Bologna dove ha studiato filosofia, laureandosi con una tesi sull'estetica di Arthur Danto. Ha poi proseguito gli studi in letteratura all'USI di Lugano, dove attualmente vive e lavora come giornalista.

MARIO LATTES — IL GHETTO DI VARSAVIA

Quando Mario Lattes si laurea, il 26 novembre del Sessanta, con una tesi sul *Ghetto di Varsavia* (110 e lode), non è un giovane che sta compiendo il suo percorso di formazione. Trentasettenne, partecipa attivamente alla vita culturale con una rivista che ha fondato e dirige, con la sua casa editrice, dipingendo e scrivendo. Anche la tesi, frutto maturo di tale impegno, interrogazione del proprio destino di ebreo, è destinata alla pubblicazione: la presente edizione – come mostrano le carte d'archivio – non è il recupero dell'incunabolo di un autore illustre, ma la restituzione di un libro mancato.

(dall'*Introduzione* di Giacomo Jori)

MARIO LATTES
Il Ghetto di Varsavia

a cura di Giacomo Jori
Edizioni Cenobio
Collana Eclettica, 3
Lugano 2015
512 pagine
ISBN 978-88-85922-20-4

info@cenobio.ch
www.cenobio.ch

MARIO LATTES

IL GHETTO DI VARSAVIA



BIBLIOGRAFIA DI GIORGIO ORELLI

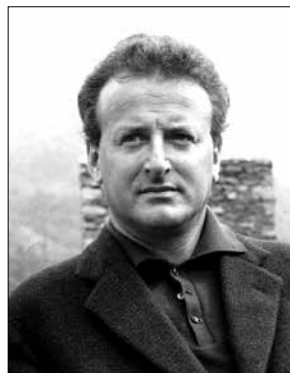
«Wer redet, ist nicht tot», «Chi parla [chi scrive] non è morto»: la citazione da Gottfried Benn, tanto cara a Giorgio Orelli, non è mai stata così vera come dopo la sua scomparsa. La parola di Orelli (parola poetica, narrativa, critica) risuona oggi nelle sue molteplici espressioni, nei libri come nei saggi in rivista, nelle traduzioni e nelle conferenze, nelle collaborazioni radiofoniche e televisive. La pubblicazione della bibliografia dei suoi scritti, presentata in anteprima al convegno di Bellinzona il 15 novembre 2014, offre occasione per una ricognizione a vasto raggio, per recuperare testi sparsi e dimenticati, accese diatribe giornalistiche e versioni delle sue migliori poesie in idiomi esotici e lontani (hindi, ungherese, ceco, ebraico, lingue slave). Inizia insomma a delinearsi una *geografia* della sua opera, di una varietà e di un'estensione prima d'ora insospettate.

Bibliografia di Giorgio Orelli

a cura di Pietro Montorfani
e Yari Bernasconi
Edizioni Cenobio
Collana Strumenti, 1
Lugano 2014
112 pagine
ISBN 978-88-85922-19-8

info@cenobio.ch
www.cenobio.ch

Bibliografia di Giorgio Orelli





Valfinas SA

previdenza | assicurazioni | investimenti
consulenza e gestione assicurativa

Viale Stazione 9, 6500 Bellinzona
Tel. 091 835 40 80, Fax 091 835 40 81
info@valfinas.ch