CENOBIO

rivista trimestrale di cultura

anno LXVIII numero III
luglio-settembre 2019

Fondatore
Pier Riccardo Frigeri (1918-2005)

Direttore responsabile
Pietro Montorfani

Comitato di redazione
Federica Alziati
Daniele Bernardi
Sergio Di Benedetto
Jordi Valentini

Comitato di consulenza
Giuseppe Curonici
Maria Antonietta Grignani
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

Questo fascicolo è stato pubblicato con il

Contributo del Cantone Ticino
derivante dall'Aiuto federale
per la salvaguardia e promozione
della lingua e cultura italiana

Un fascicolo costa 16 CHF / 15 euro.
Condizioni di abbonamento per il 2019:

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
IBAN CH94 0900 0000 6900 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@edizionicenobio.com

ISSN 0008-896X

SOMMARIO

AMBRA SICILIANO 5 INCONTRI
Linee di lettura e prospettive critiche su Giorgio Orelli narratore

MIRKO COREA 19
Due racconti brevi di Giorgio Orelli (*Lo scoiattolo* e *La dispersione*)

LORENZA GIORLA 29
Tra poesia e prosa: il tempo nell'opera letteraria di Giorgio Orelli

Premio Giorgio Orelli a Giampiero Neri 37
(motivazioni della giuria)

MATTIA BETTONI 39 INTERVENTI
Incursioni paesaggistiche. Quattro poesie di Giorgio Caproni

GILBERTO ISELLA 49
La dimora e la preghiera. Sulla poesia recente di Paolo Valesio

MARICA LAROCCHI 61
Il testo interrotto. Per Stefano Agosti

PIERANTONIO FRARE 65 INTERVISTE
Manzoni poeta (a cura di Ottavio Ghidini)

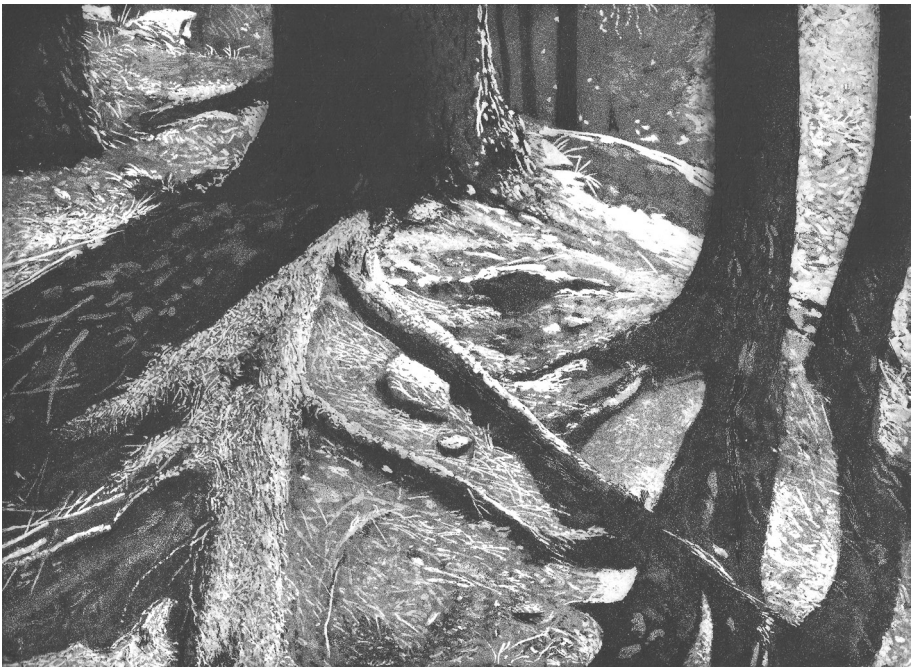
MASSIMO MIGLIORATI 71 INEDITI
Appendice al *Perdono*

ALIDA AIRAGHI 77
Da *L'ora ferma*

ELISA ROSSELLO 82 INCHIOSTRI
Giorgio Carpinteri, *Polsi sottili*

Fabio Pusterla, *Cenere, o terra* (Massimo Migliorati) 85 ISTANTANEE
Matteo Veronesi, *Dieci Inni alla Morte* (Elisabetta Brizio)
Maryanne Wolf, *Lettore vieni a casa* (Martina Dri)
Numismatica e antichità classiche, fasc. 47 (Andrea Bignasca)

ANDREA CALDERINI 103 ILLUSTRAZIONI



ANDREA CALDERINI – *Sentiero*
(acquaforte, acquatinta, 2009)

AMBRA SICILIANO

Linee di lettura e prospettive critiche su Giorgio Orelli narratore [1]

Il lavoro narrativo di Giorgio Orelli, più esiguo per mole e per fama rispetto a quello lirico ma altrettanto raffinato, si limita in sostanza a un solo volume: la raccolta di tredici racconti *Un giorno della vita* del 1960, pubblicata a Milano per Lerici nella collana "Narratori" e ristampata di recente due volte, a significare l'attenzione critica su questo versante della sua produzione: nel 2014 per Limmat-Verlag (Zurigo) con la traduzione in tedesco di Julia Dengg, e nel 2017 (Marcos y Marcos, Milano) a cura di Pietro De Marchi e Fabio Pusterla nella collana di poesia "Le Ali". Scelta, quest'ultima, non azzardata, perché Orelli è in primo luogo poeta, e più ancora per la natura spesso lirica dei suoi racconti, congiunti inoltre in vario modo alla produzione poetica.

Oltre al volume suddetto, va però considerata anche la serie sparsa e pochissimo conosciuta dei testi narrativi rimasti confinati in giornali e riviste (o, più raramente, in antologie e *plaquettes*). Diciamo in estrema sintesi che talora essi costituiscono il primo nucleo (nel caso di testi editi prima del '60) oppure le continuazioni di racconti inclusi in *Un giorno della vita*; ma che non di rado sono autonomi rispetto al volume, a volte in rapporto con l'opera poetica, a volte slegati dal resto degli scritti di Orelli.[2]

Negli ultimi anni si è registrato un progressivo incremento dell'interesse critico nei confronti dell'Orelli narratore, fino a poco tempo fa limitato a pochi ma importanti interventi. Tra questi va senz'altro segnalato il saggio di Massimo Danzi pubblicato su «Autografo» nel 1989, pioniere negli studi sulla narrativa di

[1] Testo pronunciato nella Sala del Consiglio Comunale di Bellinzona il 9 novembre 2018, in occasione della cerimonia di consegna del Premio Giorgio Orelli a Giampiero Neri.

[2] Ho studiato e riprodotto questi testi nella mia tesi di laurea magistrale presso l'Università di Pavia con la prof.ssa Clelia Martignoni, mio punto di riferimento accademico, alla quale vanno i miei più sinceri ringraziamenti per i preziosi consigli e l'aiuto costante.

Orelli e sulle corrispondenze tra prosa e poesia.[3] Di grande rilevanza i contributi di Pietro De Marchi: quello del 2002 su «Istmi», che ancora indaga la fluidità dei confini tra poesia e prosa;[4] la pubblicazione e le riflessioni critiche sull'estratto di *Suite in là con gli anni* del 2011;[5] molto notevoli naturalmente anche le introduzioni alle due ristampe di *Un giorno della vita*, che ne tracciano nitidamente i tratti salienti. Del 2014 è l'intervento di Alberto Nessi su «Bloc Notes» sullo stile dell'Orelli narratore.[6] Nel 2015, nel grande convegno di Bellinzona su Giorgio Orelli, interviene sulla narrativa Clelia Martignoni,[7] che fa il punto sulla questione, suggerendo nuovi spunti di ricerca (il rapporto con Walser, la struttura di *Un giorno della vita*, l'esame di alcuni passaggi variantistici tra il racconto *Pomeriggio d'estate,* incluso nella medesima raccolta*,* e il successivo rimaneggiamento *Pomeriggio bellinzonese*, pubblicato autonomamente nel 1978).[8] Nello stesso convegno della prosa si occupa anche Pietro Gibellini, che si concentra sul racconto *Autunno a Rosagarda*, edito nel 1975 nell'antologia *Pane e coltello*.[9] Alla rinnovata attenzione verso questo settore della produzione di Orelli corrispondono importanti uscite editoriali: oltre alle già citate ristampe di *Un giorno della vita*, la molto recente pubblicazione (2017) per Casagrande del volumetto *Pomeriggio bellinzonese e altre prose*, curata da Pietro De Marchi e Matteo Terzaghi, che ristampa alcune prose disperse, di cui una inedita, offrendo finalmente al pubblico un campione della narrativa esclusa dal volume.[10]

---

[3] Massimo Danzi, *Esegesi d'autore e memoria di sé: Giorgio Orelli fra prosa e poesia*, «Autografo», VI, 18 (1989), poi in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 84-97.

[4] Pietro De Marchi, *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da «Sinopie» al «Collo dell'Anitra»*, «Istmi», V, 11-12 (2002), pp. 83-102, poi in *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 67-85.

[5] Pietro De Marchi, *Dalla sinopia all'affresco: per cominciare a leggere «Suite in là con gli anni» di Giorgio Orelli*, «Quaderni grigionitaliani», LXXX, 3 (luglio-settembre 2011), pp. 10-12.

[6] Alberto Nessi, *La prosa narrativa di Giorgio Orelli*, in *Ricordo di Giorgio Orelli*, a cura di Jean-Jacques Marchand, «Bloc Notes», 64 (2014), pp. 117-119.

[7] Clelia Martignoni, *Per Giorgio Orelli narratore* in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*. Atti del convegno internazionale di studi (Bellinzona, 13-15 novembre 2014), a cura di Massimo Danzi e Liliana Orlando, Novara, Interlinea, 2015, pp. 51-61.

[8] Nel volume *Luci e figure di Bellinzona negli acquerelli di William Turner e nelle pagine di Giorgio Orelli*, Bellinzona, Casagrande, 1978.

[9] Pietro Gibellini, *«Pane e coltello», un poeta fra quattro narratori*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, pp. 63-76.

[10] Il volume comprende: *Per un diario bellinzonese*; *Grigia all'altezza dei colombi…*; *Pomeriggio bellinzonese*; *Sculture all'aperto*; Da *Suite in là con gli anni*.

Consultando la bibliografia di Pietro Montorfani emerge a colpo d'occhio un dato: i testi dispersi si distribuiscono lungo un arco cronologico molto esteso, dal 1942 del raccontino *Lo scoiattolo* al 2018 del brano *La rüsümada*, che coincide in sostanza con l'intera vita artistica dell'autore.[11] Quindi di fatto Orelli, seppure in misura minore rispetto alla poesia e con intermittenze più o meno lunghe, non ha mai smesso di dedicarsi alla narrativa.

Particolarmente assidua la narrazione negli anni giovanili se è vero che, citando Montorfani, «l'Orelli dei primissimi anni [...] si divide equamente tra poesia e prosa, anzi, la seconda pare pesare quantitativamente più della prima».[12] Nel corso degli anni '40 esce una serie di prose tendenzialmente piuttosto brevi (le primissime pubblicate sul «Corriere del Ticino»), non entrate in volume ma che ne anticipano per molti versi i caratteri distintivi. Si tratta di *Lo scoiattolo* (1942),[13] *Nemico degli uomini* (1943),[14] *Ampelio* (1945),[15] *Per un'infanzia* (1945),[16] *Racconto da fare* (1945),[17] *Vecchia immagine* (1946),[18] *Disegni giovanili* (trittico che comprende *Ampelio*, *Luce al pianterreno* e *Erpete Zoster*, 1948);[19] seguiti da *Autunno ticinese* (1950)[20] e *Per un diario bellinzonese* (1951, ma da poco ripubblicato in *Pomeriggio bellinzonese e altre prose*).[21] È anche su questi testi giovanili che si fonda l'incisiva definizione di Gianfranco Contini di «toscano del Ticino», esplicitamente riferita all'Orelli narratore; tra i modelli, il critico cita in particolare Nicola Lisi, Romano Bilenchi, Arrigo Benedetti.[22]

---

[11] *Bibliografia di Giorgio Orelli*, a cura di Pietro Montorfani, con la collaborazione di Yari Bernasconi, Lugano, Edizioni Cenobio, 2014.

[12] Pietro Montorfani, *Prime ricognizioni nella bibliografia di Giorgio Orelli*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, p. 257.

[13] «Corriere del Ticino», 19 dicembre 1942, p. 3.

[14] «Corriere del Ticino», 16 gennaio 1943, p. 4.

[15] «Corriere del Ticino», 13 aprile 1945, p. 3.

[16] «Corriere del Ticino», 31 agosto 1945, p. 1.

[17] Ne *Il Ticino dei giovani*, a cura di Felice Filippini, Berna, Francke, pp. 18-24.

[18] «Corriere del Ticino», 9 marzo 1946, p. 3.

[19] In *Convegno*, con introduzione di Giuseppe Zoppi, Bellinzona, Istit. Ed. Ticinese, pp. 118-121.

[20] «Radioprogramma», 14 ottobre 1950, p. 3.

[21] In *Altri volti, altre voci. Inediti di scrittori della Svizzera italiana per onorare gli ottant'anni di Francesco Chiesa*, Bellinzona, Leins & Vescovi, pp. 89-91.

[22] Cf. Gianfranco Contini, *Giorgio Orelli, un toscano del Ticino*, in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di Renata Broggini, Bellinzona, Salvioni, 1986, pp. 193-194. Si veda in proposito anche la voce «toscano di Svizzera» in *Quasi un abbecedario* (a cura di Yari Bernasconi, Bellinzona, Casagrande, 2014), in cui Orelli ricorda di aver mostrato a Contini i suoi primi scritti narrativi, e che il critico richiamò subito il racconto *La visita* di Carlo Cassola. Sulla questione si sofferma Clelia

Come mai questi racconti, piuttosto esigui e in qualche caso non estranei a toni bozzettistici, non vennero poi accolti in *Un giorno della vita*? È verosimile che siano stati esclusi perché giudicati troppo acerbi. Però talvolta furono riutilizzati per altre composizioni: parte dello *Scoiattolo* fu ad esempio fusa con *Ampelio* nella redazione del racconto entrata in volume, mentre *Autunno ticinese* e *Per un diario bellinzonese*, dallo stile fortemente lirico, presentano fitti richiami a più di una poesia. Segnaliamo comunque, a riprova dell'interesse di queste prime prove, il parere di Anna Banti che, recensendo *Un giorno della vita*, osserva: «Non diremmo che la cernita operata dall'Orelli fra le sue carte sia stata sempre felice: conosciamo di lui prose che avremmo preferito rileggere qui, in sostituzione di altre, meno significative».[23]

Tra il 1953 e il 1960 escono sparsamente i tredici racconti che entrarono poi nella raccolta del '60: ciascuno di essi infatti prima che in volume era stato edito in rivista, con modifiche significative (un esempio tra tutti: chi avesse la curiosità di scoprire chi sia la Cristina dell'omonimo racconto, legga la prima redazione, *Viaggio d'estate*...).[24] Questi pezzi, pubblicati perlopiù su importanti riviste letterarie italiane, hanno in genere un'estensione maggiore rispetto ai precedenti e rappresentano alcune delle prove narrative più mature e riuscite.

Altri racconti escono dopo il 1960, alcuni molto estesi e significativi, come i già citati *Autunno a Rosagarda* e *Pomeriggio bellinzonese*. Ma prima ricordiamo: nel 1961 *L'aria di Altino* [25] e *Per la suite provinciale*;[26] nel 1966-67 *Arrivo a Pruden*[27] e *La dispersione*;[28] nel 1971 *Il camoscio*.[29] Del 1990 è *Tre cose in prosa per un falciatore*[30] e del 1996 *Da Primavera a Rosagarda*.[31] L'ultimo scritto narrativo pub-

Martignoni, *Per Giorgio Orelli narratore*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, pp. 51-52.

[23] Anna Banti, *Narrativa* [su *Un giorno della vita*], «Paragone Letteratura», XII, 138 (giugno 1961), p. 83.

[24] «La Chimera», II, 14 (maggio 1955).

[25] «Paragone Letteratura», XII, 134 (febbraio 1961), pp. 54-62.

[26] «Libera Stampa», 21 marzo 1961, p. 3.

[27] «Cooperazione», 23 aprile 1966, p. 7.

[28] «Cooperazione», 22 aprile 1967, p. 11.

[29] «La fiera letteraria», 26 dicembre 1971, pp. 16-17.

[30] In *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, par P. Frölicher, G Güntert et F. Thürlemann, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1990, pp. 30-31.

[31] «Idra», VI, 13 (giugno 1996), pp. 19-25.

blicato in vita (del 2011 su «Quaderni grigionitaliani»,[32] ora anche in *Pomeriggio bellinzonese e altre prose*) è una parte di *Suite in là con gli anni*, lungo racconto rimasto incompiuto seppure quasi ultimato, a quanto afferma Pietro De Marchi. Dopo la morte dell'autore escono online *Le stalle di Rosagarda* e *La rüsümada* rispettivamente nel 2016 e nel 2018 sul web magazine «Specimen»; e chissà che i prossimi anni non riservino qualche altra uscita narrativa per i fedeli di Orelli.

Alcune considerazioni generali. È molto saldo il legame dei testi "sparsi" con quelli raccolti in volume: alcuni infatti non sono conclusi e costituiscono lacerti di narrazioni ancora inedite, spesso riprese e rielaborazioni dei racconti di *Un giorno della vita*. Un primo tratto che va dunque sottolineato è la tendenza dell'autore al recupero e ampliamento dei testi, anche a distanza di molti anni, specie nei brani editi dopo il volume del '60. Da ciò può dipendere anche la lunga attesa di una ristampa di *Un giorno della vita*: Orelli desiderava riprendere i racconti del volume per inserirli in narrazioni più lunghe e articolate. A parte la testimonianza di Pietro De Marchi, che ha già accennato all'esistenza di rielaborazioni non ancora pubblicate,[33] esistono diverse tracce di questo "progetto" (né sorprende, data l'incontentabilità di Orelli e le molte modifiche dei testi di *Un giorno della vita* nel passaggio dalla rivista al volume).

Per la «Suite provinciale», ad esempio, come dice il titolo, costituisce un ampliamento del racconto *Suite provinciale* di *Un giorno della vita*. Nella breve premessa al testo si legge: «Questo testo inedito di Giorgio Orelli s'inserisce idealmente nella *Suite provinciale*, uno dei racconti del libro *Un giorno della vita*. Questo brano è naturalmente suscettibile di ampliamenti e approfondimenti, nonché di diverso montaggio».

Con ogni probabilità è l'autore, sempre pronto a ritornare sui suoi scritti, a precisare che il testo avrebbe potuto conoscere ulteriori modifiche; il bisogno di sottolinearlo è però significativo della provvisorietà del lavoro di revisione. Va detto che, senza il titolo, il legame con *Suite provinciale* sarebbe piuttosto aleatorio. Del resto, la struttura fluida e aperta della *suite*, come è congeniale a Orelli, permette agevoli modifiche e aggiunte.

---

[32] «Quaderni grigionitaliani», LXXX, 3 (luglio-settembre 2011), pp. 10-12.

[33] Lo studioso ha da poco annunciato (si veda la postfazione di *Pomeriggio bellinzonese e altre prose*, p. 65) la prossima pubblicazione per Casagrande di *Rosagarda*, trittico costituito dalle rielaborazioni dei racconti di *Un giorno della vita Primavera a Rosagarda* e *La morte del gatto*, insieme ad *Autunno a Rosagarda*.

Anche il purtroppo perduto *Detrito d'una suite militaresca*,[34] dello stesso anno, dal titolo in minore (evoca quasi titoli sbarbariani o primo-novecenteschi) rinvia con certezza alla *Suite militaresca* di *Un giorno della vita*. Potrebbe forse trattarsi, come nel caso della *Provinciale*, di un frammento nuovo.

Pomeriggio bellinzonese, come già accennato, amplia e rimaneggia *Pomeriggio d'estate*, e il testo è nuovamente modificato in seguito, in più passaggi, nella *Suite in là con gli anni*,[35] inedita, ma di cui sono state pubblicate due lunghe porzioni: quella del 2011 e *La rüsümada*.

Anche *Da "Primavera a Rosagarda"*, che si apre e si conclude con punti di sospensione a segnalare l'omissione di altre parti testuali, proviene da una rielaborazione per ora inedita del racconto omonimo di *Un giorno della vita*; un'altra *tranche* di questo nuovo *Primavera a Rosagarda* è rappresentata dalle *Stalle di Rosagarda*, di cui dovrebbe essere il secondo capitolo. Ancora, *Arrivo a Pruden* sembra essere stato tratto da un più ampio "insieme" dal titolo *Un congresso di scrittori* di cui pare essersi persa traccia.[36]

I titoli stessi di alcuni racconti, poi, paiono suggerire l'appartenenza a possibili serie o possibili sviluppi: è il caso di *Per un'infanzia* e *Per un diario bellinzonese*, nonché di *Racconto da fare*, dal titolo fortemente metaletterario (che ci richiama Gianna Manzini, col suo racconto *Casa di riposo* dal sottotitolo *Romanzo da fare*,[37] nonché in primis Pirandello: il sottotitolo di *Sei personaggi in cerca d'autore* è proprio *Commedia da fare*); nel cappello introduttivo si legge:

> fortunato il compilatore di questo volumetto d'esser riuscito a carpirgli [a Giorgio Orelli], non senza sotterfugi né raggiri, il racconto che pubblichiamo. Perché Giorgio esita a sciogliersi nelle pieghe della narrazione, lui uso a manifestarsi solo nell'atto rotondo, di cristallo, della poesia. Ma intanto il racconto è qui: «Racconto da fare» (quel Giorgio che non è mai contento!)

[34] Uscito sul «Numero unico di Adelfia», giornaletto studentesco della Scuola Cantonale di Commercio di Bellinzona in cui al tempo Orelli insegnava. La scuola non dispone più di copie del giornale, probabilmente a causa di un'esondazione del Ticino che danneggiò molti documenti conservati nei sotterranei; non è stato possibile reperire il brano né nella biblioteca personale di Orelli, né nella Biblioteca cantonale di Bellinzona.

[35] Si veda la già citata postfazione a *Pomeriggio bellinzonese e altre prose*, pp. 63-64.

[36] Si veda la presentazione dell'autore che precede il racconto.

[37] Comparso su «Nuova Antologia» il 16 maggio 1934.

«Quel Giorgio che non è mai contento», verosimilmente a firma di Felice Filippini, può essere proprio la sigla del lavoro narrativo e poetico di Orelli. Molti dei testi narrativi usciti dopo il '60 sono infatti coinvolti, come si è visto, in cantieri più ampi di cui non è stato possibile vedere la fine. E qui si può richiamare l'epigrafe dantesca che Orelli ha premesso a *Ginocchi*, componimento di *Sinopie* in sospesa ambiguità tra prosa e poesia: «Ma tu che sol per cancellare scrivi».[38] L'inesausta spinta correttiva porta l'autore a ritornare sui suoi testi e a farli vivere di una nuova vita anche dopo la prima edizione. Ma le uscite sono molto ponderate («non è esitazione, è rispetto», si legge nella presentazione dell'autore premessa ad *Arrivo a Pruden*).

Si aggiunga che l'attitudine alla revisione traspare forse di più nella narrativa, dove i testi sono più disponibili ad ampliamenti e nuove accoglienze. Ciò apre la strada a un'altra riflessione: i dati di cui disponiamo, ricavabili soltanto dalle pubblicazioni, non ci danno idee certissime sulle elaborazioni. Se infatti tra l'uscita delle varie prose trascorrono periodi talvolta molto lunghi e le pubblicazioni sono parche, potrebbero esserci testi sommersi giudicati, con l'usuale rigore inadeguati all'edizione; oppure fu poi la morte ad interrompere revisioni e rimaneggiamenti.

Tematicamente, i racconti dispersi sono perfettamente consentanei a *Un giorno della vita* (e, com'è noto, con molte affinità con la poesia): tra i pezzi in volume e gli esclusi c'è sostanziale omogeneità di toni, di ambientazione e persino di personaggi. All'ambientazione quasi sempre ticinese fanno eccezione *L'aria di Altino*, che ha come sfondo un'immaginaria località della Riviera ligure (forse identificabile con Camogli), e *Arrivo a Pruden*, ambientato in una cittadina lacustre pure inventata (anche qui, come in volume, «c'è un Orelli montalianamente "fuori di casa"»).[39] Per il resto protagonista indiscusso è il Ticino delle montagne e delle valli, con attenzione, anche nomenclatoria, agli elementi della realtà naturale (questo nei primissimi scritti, ma anche in racconti quali *Il camoscio*, *Autunno a Rosagarda*, che della *Primavera* costituisce un seguito anche stagionale, o *Da "Primavera a Rosagarda"*); ma anche quello della città di Bellinzona, affettuosamente osservata (così ad esempio in *Autunno ticinese* o *Per un diario bellinzonese*, in cui la città è ritratta con movenze liriche).

[38] Giorgio Orelli, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.

[39] Cfr. Pietro De Marchi, *Un libro ritrovato. "Un giorno della vita" di Giorgio Orelli*, in *Ricordo di Giorgio Orelli*, «Bloc Notes», 64 (2014), p. 49.

Orelli si conferma come in volume narratore non tradizionale: gli intrecci sono esili, tesi a catturare «il miracolo quotidiano»: non succede nulla di straordinario, non ci sono colpi di scena o sorprese forti; la trama è anzi a volte quasi destrutturata e si concentra su lievi momenti di vita quotidiana, su avventure e dettagli minimi che hanno il sapore dell'esistenza in provincia, su "sinopie" che spesso rimangono sotto il segno del non finito.

Particolare la rilevanza assunta nelle prime prove da temi di formazione (con vicinanza a certa narrativa toscana novecentesca), in volume meno attestati: giovani o giovanissimi sono i protagonisti dello *Scoiattolo*, *Ampelio*, *Per un'infanzia*, *Racconto da fare* e *Disegni giovanili*. L'adolescenza è ritratta tra luci ed ombre: per esempio *Racconto da fare* presenta una notevole caratterizzazione psicologica in chiaroscuro del protagonista io-narrante, il diciottenne collegiale Emilio, mentre in *Luce al pianterreno* due giovani innamorati scoprono la malattia e la morte. In testi quali *Lo scoiattolo*, *Ampelio* e *Per un'infanzia* si prospetta una relazione non del tutto armonica con la natura, in special modo con gli animali, che ispirano ai protagonisti, citando da *Racconto da fare*, un «gusto innocente di uccidere» (p. 23). Questo tema, connesso al motivo della caccia, ricorrente anche in *Un giorno della vita*, si incontra anche nel *Camoscio* e in *Autunno a Rosagarda*, dove il protagonista manca le sue prede, rivelandosi, certo anche per sua volontà, cacciatore inetto («Da molti anni non vado più a caccia, ho capito che ci andavo soltanto per inconsapevolezza e per qualche ondata contraria del sangue», dichiara Francesco, protagonista di *Autunno a Rosagarda*, p. 118).

Altro motivo comune al volume e su cui la critica si è già soffermata in relazione a *Un giorno della vita* è quello del viaggio, con incontri di vario genere e dilatazioni potenzialmente infinite. Ciò avviene nell'*Aria di Altino*, dove si verifica uno spostamento nello spostamento: all'interno del viaggio (la vacanza in Liguria), il protagonista passeggia e viaggia in autobus lungo la Riviera. La narrazione dunque è movimento e coincide con esso (come ad esempio in *Pomeriggio d'estate*).

Nelle prose disperse (soprattutto in quelle "paesane") si incontrano poi i personaggi che il lettore di Orelli ha già imparato a conoscere da *Un giorno della vita* e dalle poesie: si tratta di Pasquale e Zalèk, emblemi di un'antica saggezza montanara, della madre e del padre dell'autore-narratore, ma anche di nomi secondari; più in generale di quella folla di personaggi paesani che animano pressoché l'intera opera di Orelli. Questi personaggi hanno una presenza trasversale nella produzione di Orelli, a partire dalle prime prove poetiche per arrivare ai primi

anni Duemila del *Collo dell'anitra*. Pasquale ad esempio, esponente di spicco del "mondo di Rosagarda", dialoga con il protagonista per quasi tutto il racconto *Primavera a Rosagarda* nonché nel *Camoscio*, *Autunno a Rosagarda* e in *Da "Primavera a Rosagarda"*, dove compare in un'inedita veste di *voyeur*. Zalèk invece non ritorna col suo nome nei racconti estravaganti, ma presenta notevoli somiglianze, che possono spingere all'identificazione dei due personaggi, con Patrizio, apparente misantropo dal cui monologo è quasi interamente occupato il raccontino *Nemico degli uomini*.[40] I genitori dell'io narrante, presenti anche in diverse poesie, tornano poi nei racconti: tra gli sparsi, *Autunno a Rosagarda*, in cui l'ambiente familiare è molto ben caratterizzato; il padre si incontra anche nella *Rüsümada*, dove, insieme al figlio, va incontro a una brutta avventura culinaria. Questi personaggi assumono spessore narrativo nella lettura convergente delle poesie, di *Un giorno della vita* e dei testi dispersi; ad esempio il padre ha tra i suoi modi di dire preferiti la frase «*In illo tempore* non si commettevano questi abusi», ripetuto in *Conversazione a Prato*, primo nucleo poi molto modificato di *Primavera a Rosagarda*, *Autunno a Rosagarda* e *La rüsümada*, ricevendo una caratterizzazione umoristica.

Dalla lettura dei testi fuori volume, inoltre, derivano molti nuovi elementi sul tema, rilevantissimo in Orelli, delle tangenze poesia/prosa, svelando ulteriori e notevoli contatti con le liriche. Ciò avviene in pezzi dall'alto tasso di liricità, quali i già citati *Autunno ticinese* e *Per un diario bellinzonese*; ma anche con brani più schiettamente narrativi. Il saggio di Danzi che esamina questo aspetto esclude, ovviamente anche per ragioni cronologiche, la maggior parte dei racconti dispersi. Non così Ariele Morinini, *La eco di Orelli dentro Orelli*, che esplora anche i testi più marginali.[41] Orelli si conferma spesso disponibile al riuso di immagini

[40] Nella *Morte del gatto* si dice che la madre di Zalèk girava per il paese con una cesta a raccogliere i gatti; in *Nemico degli uomini* Patrizio afferma che Angiolina, sua madre, faceva lo stesso e a volte, tormentata dalla fame, ne uccideva uno. Un'altra somiglianza di Patrizio con Zalèk si riscontra nel fatto che egli vive solo nel bosco isolato dal resto del paese (da qui il titolo *Nemico degli uomini*): in *Primavera a Rosagarda* di Zalèk si dice che vive solo in una baita nel bosco. Infine, si può individuare un preciso riscontro tra un passo della prosa e la lirica *Parla, Zalèk* (nell'*Ora del tempo*, Milano, Mondadori, 1960, ma già presente in *Né bianco né viola*, Lugano, Collana di Lugano, 1944): «Patrizio mi salutò abbassando il capo, come un moretto da salvadanaio che ha ingoiato dieci centesimi» e «Come un moretto da salvadanaio / che la moneta ingolli» (vv. 4-5).

[41] Ariele Morinini, *La eco di Orelli dentro Orelli*, «Per Leggere», XVIII, 34 (2018), pp. 137-166.

e vere e proprie stringhe di testo e, seppure nell'incertezza delle date di composizione, è spesso la prosa a fare da apripista alla poesia, fungendo da "palestra" per i successivi componimenti lirici.

Una domanda fondamentale: come e quanto cambia Orelli narratore nel corso degli anni? Data l'omogeneità tematica, e quella stilistica, si può però evidenziare una parabola che dal nitore dei primi raccontini conduce alle ultime prove, più aperte alla sperimentazione e all'espressività. Si è già accennato alla bella definizione «toscano del Ticino» e agli autori richiamati al proposito come possibili modelli; Orelli torna sulla questione nell'intervista del 2001 *I merli di Ravecchia*.[42] Qui, rispondendo a Pietro De Marchi che lo interroga sui suoi film preferiti, Orelli indica *L'albero degli zoccoli* e *Ladri di biciclette*, di cui dice:

> *Ladri di biciclette* [...] mi piacque molto quando cominciavo a scrivere dei racconti. Rappresentava in qualche modo l'approdo che io mi auguravo, e cioè una storia che, a raccontarla, ci vuole poco, una storia costruita quasi sul nulla. Ma proprio tale costruzione sul nulla mi interessava, anche dal punto di vista tecnico. Adorno ha scritto che in un'opera letteraria ben fatta si raggiunge una perfezione che ricorda quella di una ragnatela, la quale, toccata dal sole in un punto, luccica dappertutto. Magnifico! Se penso a modelli letterari equivalenti a quei film, mi viene in mente un racconto di Arrigo Benedetti, *Il prato*, o uno di Cassola, *La visita*. Quell'incanto, quel lavorare sul nulla, quell'ottenere molto con poco, con i mezzi più parchi e con un linguaggio essenziale, quella cura dell'essenziale, quella prosa anche piena di silenzi, tipica della narrativa toscana, quello è stato il mio modello. Modello da cui mi sono poi inevitabilmente allontanato per la complessità della mia natura, chiamiamola pure lombarda. E qui dovrei fare il nome di Gadda, e parlare dell'importanza del dialetto, ma è un tema che in Ticino si presta a malintesi e andrebbe illustrato con un discorso calmo.

Il passo è di massimo interesse. Orelli precisa nitidamente il suo paradigma di narrazione evocando la metafora della ragnatela, spesso richiamata dai critici: esile, che punta alla magia di reggersi «sul nulla», ma che proprio in ragione di questo richiede grande sapienza tecnica. L'autore tuttavia limita in parte le affermazioni del maestro Contini, richiamandosi anche alla propria identità "lombarda", e citando anche quel Gadda così caro a Contini che però il critico aveva escluso dai

[42] Giorgio Orelli, *I merli di Ravecchia*, intervista a cura di Pietro De Marchi, «Cooperazione», 23 maggio 2001, p. 86.

modelli della scrittura di Orelli. Nella cautela con cui vanno maneggiate le dichiarazioni d'autore, è possibile trovare un riscontro in senso generale a queste parole.

Emblematico della prima vocazione alla secchezza è ad esempio il caso seguente, tratto da *Ampelio*, sottoposto in un quindicennio a più revisioni. Si osservi come cambia la seguente frase:

> Una uguale dolcezza dovevano provare i fili d'erba, nello svanire dell'ultima neve bianchiccia; ed anche gli alberi, quasi si fossero destati da un sonno accettato come un'ombra pèsa. (*Ampelio* 1945)

> Una uguale dolcezza – pensò – devono provare i fili d'erba, nello svanire dell'ultima neve bianchiccia; ed anche gli alberi. (*Ampelio* 1948)

> Una eguale dolcezza – pensò – devono provare anche gli alberi. (*Ampelio* 1954)

Evidente la conquista di leggerezza stilistica.

Il tessuto linguistico-stilistico di *Un giorno della vita* risulta piuttosto uniforme, privo di picchi verso l'alto o verso il basso; talvolta può affiorarvi qualche macchia dialettale o qualche parola o frase in lingua straniera, ma le incursioni in territori diversi dall'italiano sono rigorosamente delimitate dal corsivo. I dialoghi hanno un grande rilievo; solo in alcuni casi tuttavia il registro colloquiale comporta l'utilizzo del dialetto o altri espedienti.

Non sempre così nei testi successivi, molto più disponibili ad accogliere elementi nuovi, quali la mimesi dell'oralità, l'inclusione di forestierismi, spesso germanismi, qualche intrusione di dialetto, tanto che l'etichetta di «toscano del Ticino» non è sempre calzante. Ciò è evidente soprattutto in testi piuttosto recenti, quali *Pomeriggio bellinzonese* o *Da "Primavera a Rosagarda"*, brillantemente ironici. *Pomeriggio bellinzonese* oltre ad accogliere diversi forestierismi, non sempre segnalati dal corsivo, si distingue per l'aumento dell'oralità, con inserti di discorso diretto e concessioni all'uso colloquiale (va considerato comunque anche il coevo e convergente cambiamento avvenuto in poesia con *Sinopie*, del 1977). A ciò corrisponde una sintassi di grande complessità, increspata dall'oralità, «condotta a rotta di collo», citando Clelia Martignoni, che dello stile di *Pomeriggio bellinzonese* si è già occupata.[43] Stralciando un campione testuale, per dare la misura di quanto affermato:

[43] Clelia Martignoni, *Per Giorgio Orelli narratore*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, p. 58.

> [...] se invece prendo a sinistra, dove c'è più alberi più prato, il camping il Percorso Vita il ponte che ha pensato bene di fermare e trattenere quasi ormeggiandolo il nostro collega suicida, poco ma sicuro che nel primo tratto arruffato incontro quella, pure in bicicletta con veste perlopiù azzurra straordinariamente svolazzante, che se le dico in tono tutt'altro di fauno «si fermi signorina per favore! chi sa com'è vellutata lei! faccia vedere che le sarò riconoscente!», guarda come spaventata e scappa, certo scappa più da se stessa che da me perché non ha tempo, perché (con voce stridula, sì, da matta) cerca la vita su un altro pianeta, questo Percorso non le dice un bel niente; mentre più addentro nella boscaglia da una stazione all'altra del Percorso dà conforto e pace quasi già ultraterrena la vista della Fonsa che una volta faceva rallentare i camion gonfi di soldati acclamanti di sotto ai caschi «Fonsa! Fonsa!», una pelle d'occhi che le succhiavano in fuga un po' del suo miele famoso, «famoso? macché famoso signor iddio, vede com'è la gente qui da noi che una volta battezzati non c'è più niente da fare anche se tra le parole e i fatti c'è molta differenza», adesso a dir la verità non verrebbe neanche al fiume, non fosse per il cane prenderebbe il sole a casa sua; a buon conto né a destra né a sinistra, puoi star tranquillo, mai che salti fuori un uomo politico: gli onorevoli non onorano di loro presenza il fiume.

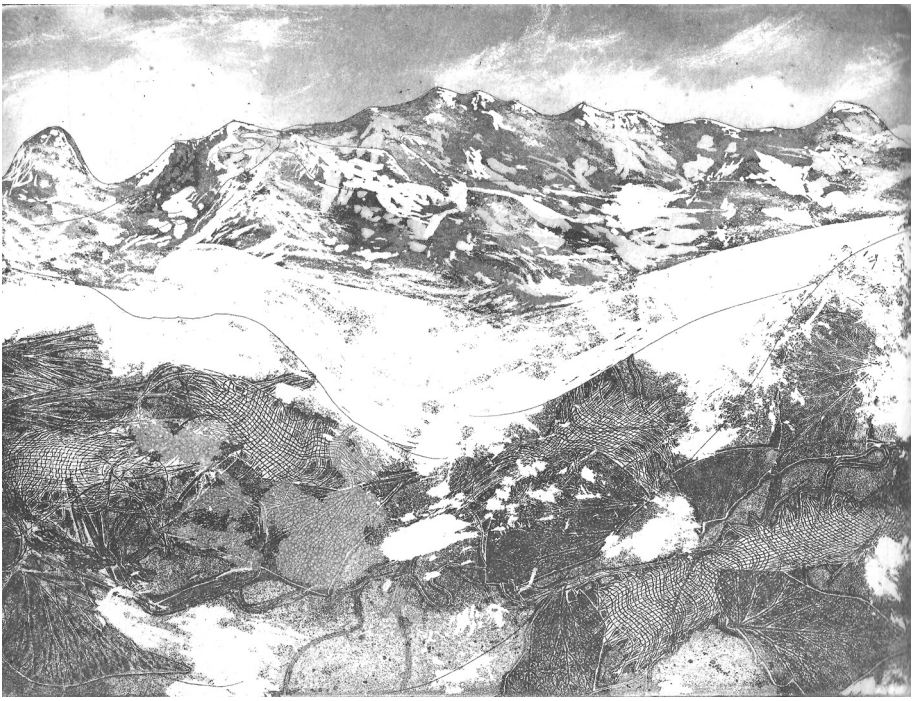
Cresce anche l'apertura alle digressioni e alle divagazioni, già forte. Viene insomma accentuata l'abitudine di Orelli ad una narrazione priva di centro, affollata di dettagli e quotidianità.

Da "Primavera a Rosagarda", per la verità anche tematicamente abbastanza anomalo, affrontando il tema del rapporto con l'altro sesso e con l'eros, si distingue *in primis* per la vistosa presenza di parole e frasi in tedesco; ad esempio:

> Perché, caro di Dio, w*arum in die Ferne schweifen* quando in poco più di mezz'ora, a piedi, sei in un sito compagno al paradiso terrestre? Pasquale mi passava l'una dopo l'altra, con calma, come si dice, olimpica le fotografie d'un mazzo tutto di donne sole, delle quali diceva assaporandolo il nome, Linda, Samanta, Susi, Eveline, la Debora d'Arbedo... e l'una era *zärtlich*, l'altra *knackig*, questa *bizarr* e quest'altra *heissblütig*. Il bello, diceva Pasquale, è che un giorno una di queste bisce ha detto un gran bene di me alle altre, ha detto *Der hat Stil, Niveau und Temperament, besonders Temperament*, e dopo caro mio cos'hanno fatto?, hanno pensato che bisognava assolutamente fare la mia conoscenza, capisci, così mi hanno aiutato un po' tutte a realizzarmi, come dicono oggi, e una desiderava una cosa e l'altra un'altra, volevano sempre *neue Sachen ausprobieren*; del resto bisognava capirle.

L'ampio utilizzo del tedesco potrebbe assolvere una ironica funzione di censura rispetto al tema erotico. Anche qui si incontrano alcuni affondi nell'oralità e lessico particolarmente espressivo (neologismi, parole basse, tessere antiche e colte): la lingua è insomma più mossa e ricca.

I testi dispersi rappresentano dunque frammenti emersi di un percorso sottotraccia, e propongono un Orelli narratore in parte differente da quello conosciuto da *Un giorno della vita*. Tornando alle acute parole di Anna Banti su *Un giorno della vita* («Non diremmo che la cernita operata dall'Orelli fra le sue carte sia stata sempre felice»), e dato l'accresciuto interesse per Orelli narratore, non resta che augurarsi di poter vedere l'edizione anche dei racconti sparsi di Orelli, o di molti di essi.



ANDREA CALDERINI – *Monterosa*
(acquaforte, acquatinta, ceramolle, 2009)

MIRKO COREA

Due racconti brevi di Giorgio Orelli (*Lo scoiattolo* e *La dispersione*)

Buongiorno a tutti, prima di tutto vorrei ringraziare gli organizzatori del convegno[1] per avermi invitato, sono molto contento ma allo stesso tempo mi sento come un pesciolino fuor d'acqua perché di norma sono sempre stato dall'altra parte come ascoltatore e non ho mai fatto una cosa del genere e non so se sarò all'altezza.

Dopo questo preambolo vorrei iniziare dicendo il motivo per il quale mi sono spinto a scrivere una tesi su Giorgio Orelli. Tutto è partito dai miei studi qui alla Commercio di Bellinzona. Giorgio Orelli è sempre stato importante per questo luogo, è un'istituzione oserei dire. Infatti mi sono imbattuto, durante una lezione d'italiano, in una sua poesia, *Due passi con Lucia d'autunno*: «I fichi del ricco traboccano dal parco, / ma neanche il porco li mangia, / sembrano buoni, così belli e pieni, / ma nessuno li mangia. / Imbratteranno presto la viuzza. // Vieni, Lucia, che andiamo / per una strada meno stretta / dove cadono ricci con castagne / e possiamo giocare a pestarci le ombre / senza che abbaino cani», bellissima. È una delle poche poesie che so a memoria e che ripeto di continuo quando ne ho l'occasione. Quindi quando ho intrapreso il percorso universitario in lettere, ho pensato bene di voler approfondire la figura di Giorgio Orelli e avendo Fabio Pusterla come docente, non potevo esimermi da realizzare la mia tesi di bachelor su Giorgio Orelli.

La domanda dai cui è partito tutto, è stata: «Come mai Giorgio Orelli è sul panorama letterario con una sola raccolta di prose che risale al 1960 mentre le sue opere poetiche sono molte di più?».

[1] Testo pronunciato nella Sala del Consiglio Comunale di Bellinzona il 9 novembre 2018, in occasione della cerimonia di consegna del Premio Giorgio Orelli a Giampiero Neri.

Scavando un po' in profondità – anche grazie all'utilissima *Bibliografia di Giorgio Orelli* approntata da Pietro Montorfoni con la collaborazione di Yari Bernasconi – è emerso che Orelli ha pubblicato diversi raccontini nell'arco temporale che si dipana dal 1942 al 2011, sulle pagine di riviste, giornali e libri. Alcuni di questi sono stati inseriti con delle piccole variazioni oppure tali e quali in *Un giorno della vita*, per la precisione tredici: *Scherzo*, *Ampelio*, *Pomeriggio d'estate*, *Cristina*, *Sosta al lago d'Iseo*, *Serale*, *Veronica*, *Per un filino d'erba*, *Primavera a Rosagarda*, *La morte del gatto*, *Suite provinciale*, *Suite militaresca* e *Un giorno della vita*; altri invece, senza un apparente motivo, sono rimasti negli archivi impolverati delle biblioteche senza essere mai raccolti in volume. È proprio su questi racconti che si è concentrata la mia attenzione. Devo dire che non è stato molto facile recuperarli tutti, anche perché alcuni erano quasi illegibili, altri introvabili (come *Detriti di una Suite militaresca* scritta nel 1961 e pubblicata in un numero unico di «Adelfia», giornale studentesco della Scuola Cantonale di Commercio di Bellinzona che già dal titolo rimanda al racconto di *Un giorno della vita*) e altri ho dovuto chiedere l'autorizzazione (per esempio dalla fondazione Pellegrini Canavascini) per poter accedere, ma sono riuscito nel complesso a trovare quattordici racconti inediti. Dopodiché, come un buono scriba li ho trascritti e infine analizzati e commentati trovando delle analogie con le poesie e le prose stesse di Orelli e cercando dunque di riportare alla luce dei rimandi intertestuali all'opera.

Ho preso come spartiacque il 1960, anno di pubblicazione di *Un giorno della vita*. Prima del 1960 si possono trovare: *Lo scoiattolo*, *Nemico degli uomini*, *Per un'infanzia*, *Racconto da fare*, *Vecchia immagine*, *Disegni giovanili* (suddivisi in due piccole storie dal titolo *Luce al pianterreno* e *Erpete Zoster*), *Autunno ticinese* e *Per un diario bellinzonese*; mentre dopo il 1960 ci sono *L'aria di altino*, *Per la Suite provinciale*, *Arrivo a Pruden*, *La dispersione*, *Il camoscio*, *Primavera a Rosagarda*. In realtà ci sarebbero anche *Autunno a Rosagarda*, *Pomeriggio bellinzonese*, *Tre cose in prosa per un falciatore* e *Da Suite in là con gli anni* ma non li ho trattati perché sono già stati ampiamente studiati. Ovviamente non ho il tempo necessario per riassumervi tutti questi racconti e dirvi le analogie che ho scovato, quindi ho deciso di prenderne due (uno prima del 1960 e uno dopo il 1960) che mi hanno molto colpito e hanno tutti gli elementi che si ritrovano negli altri e farvi capire il modus operandi utilizzato.

Il primo s'intitola *Lo Scoiattolo* ed è stato pubblicato nel 1942:

LO SCOIATTOLO

Quando la Lucietta infilava quella nota viottola, lui, di qua, dietro la cappella, subito la scorgeva e la raggiungeva in due salti.

Ma la Lucietta, quel pomeriggio d'agosto, doveva forse attendere al fratellino in fasce, e non venne.

Allora Gigi salì verso l'alpe. Seguì un sentiero abbandonato da chi sa quanti anni, che lo condusse in un praticello.

Oh, la spessa erbetta che pare una coltre da letto principesco! Le leggiadre betulle che si chinano un poco in avanti come in segno di gelosa protezione! Sebbene non fosse stanco, Gigi si sedette, pensando con quale gioia la Lucietta sarebbe venuta.

Ebbe per un attimo l'impressione, quasi lo sgomento, di non fiatare più, tale una sospensione era in tutto ciò che lo circondava. Proprio pareva che la vita vi fosse a un tratto interrotta e dagli alberi immobili si diffondesse una fragile dolcezza.

Da un momento all'altro la natura si sarebbe svegliata. Gigi era impaziente. Ma presto avvertì le prime carezze del vento; udì i primi sommessi colloqui delle fronde e degli uccelli. Un uccelletto gli si posò vicino, su un ramo che gioiva di quel peso da nulla. Cantava: era una delizia e insieme una pena; come non avesse cantato mai e rischiasse di soccombere a quel grido.

Altri uccelli accorrevano. Gigi per alcun tempo non mosse dito. Poi si alzò. Aveva immaginato un fuggifuggi chiassoso. Ma la sua non era stata una beata prigionia, perché gli uccelli continuarono nel verde la loro festa discreta.

Gigi vide luccicare una ragnatela contro il cielo azzurro: aerea, perfetta. Udì grattare la corteccia d'un albero. Qualche scoiattolo? Fece alcuni passi. Si mosse in giro. Si mise in ascolto. Ma tosto non udì più nulla. Sapeva, in un valloncello poco discosto, un torrente. Vi si avviò. Si chinò all'acqua; bevve: si sciacquò il volto e le braccia. D'improvviso, la pietra sulla quale poggiava i piedi cedette, e con essa egli scivolò nel torrente. Ne uscì tutto grondante. Tornato di corsa al praticello, si spogliò sino a restare nudo e pose gli indumenti sui rami d'un abete. Stava sdraiandosi, col desiderio del fucile da caccia appeso nella sua stanzetta, quando gli cadde sul capo una grossa pigna secca. Gli venne fatto d'esclamare:

– Chi è quello sfacciato?

Sollevò lo sguardo: alto, sull'albero dove camicia, mutande, calzoni asciugavano al sole, lo scoiattolo lo osservava, agitando la coda con fare scherzoso. Voleva dire: – Sembri una cavalletta. Gigetto. Mi piaci, senza nemmeno una foglia indosso. Via, sorridi, non è ancora la caccia.

Gigi non poté trattenersi di raccogliere un sasso. Glielo lanciò. In un batter d'occhio lo scoiattolo si volse. Balzò su un altro ramo. Scese precipitosamente lungo il tronco. Si fermò di botto. Si raggomitolò. I suoi occhietti mobilissimi colsero Gigi nell'atto di scagliare un'altra pietra. Allora, quasi illuminato da un'improvvisa

idea, voltò il sedere da quella parte e sali su su, tra i rami più alti d'un pino gigante, fino in cima. Di nuovo si rannicchiò – Si fece piccino piccino, una palla di velluto rossiccia. Gigi lasciò cadere la pietra che teneva stretta in pugno.

Ma lo scoiattolo non si mosse più. Aveva vinto.

In questo racconto – il primo da scrittore di un Giorgio Orelli poco più che ventenne – si racconta la storia di un giovane, dal nome Gigi intento a godersi un pomeriggio d'agosto sull'alpe, sdraiato sull'erba coccolato dal vento e in compagnia degli uccelli, in assenza però della sua amica Lucietta solita a stare con lui durante il giorno. Poi, la sua tranquillità ad un certo punto viene interrotta dal grattar di una corteccia: incuriosito da una possibile presenza di uno scoiattolo Gigi decide di controllare, ma non trova nessuno. Ormai in piedi, il giovane si ricorda di un torrente poco distante e pensa di andare a dissetarsi. Quando arriva al fiume accidentalmente e maldestramente scivola nell'acqua e, costretto a rimanere nudo per far asciugare i vestiti, si imbatte in uno scoiattolo che dalla cima di un albero fa cadere una pigna sulla testa di Gigi. Infastidito il ragazzo sale su un albero e deciso a farsi giustizia da solo, lascia cadere una pietra sull'animale «che non si mosse più».

Si tratta di un racconto molto breve e molto semplice, ma emergono già dei tratti che saranno presenti in tutte le opere in prosa di Orelli. Ci si trova di fronte, in questo primo racconto, ad un paesaggio montano molto conosciuto dallo stesso Orelli, (il quale nasce ad Airolo e cresce in giovinezza a Prato Leventina) dove si può trovare la descrizione di un giorno qualunque della vita. Anche le figure e personaggi presenti sono capaci di catapultare il lettore in un realismo assoluto, in quanto riconducibili alla vita di tutti i giorni: un giovane, un paesaggio alpestre e un animale.

Orelli umanizza lo scoiattolo rendendolo capace di compiere azioni proprie: tant'è vero che l'animale dopo aver gettato la pigna sul capo di Gigi reagisce «agitando la coda con fare scherzoso» ed è in grado di pensare «sembri una cavalletta. Gigetto. Mi piaci, senza nemmeno una foglia indosso. Via, sorridi, non è ancora la caccia» quasi come a schernire il giovane rimasto nudo. Questo atteggiamento da parte dell'animale, è un pretesto per Orelli per far sì che alla fine la morte dello scoiattolo per mano di Gigi sia solamente una sorta di vendetta per quanto subito in precedenza, costruendo un duello tra i due. Inoltre vi è una similitudine tra lo scoiattolo e la martora della poesia «Frammento della martora» infatti entrambi gli animali fuggono tra le cime degli alberi per nascondersi.

Interessante constatare che esiste un parallelismo tra la prima poesia dal titolo *Perché il cielo è più ingenuo* della raccolta *L'ora del tempo* (1962) e questo primo racconto. Infatti in questa poesia vengono citati i «fanciulli seminudi» che sembrano ricordare proprio Gigi nudo sdraiato sull'erba e «gli scoiattoli uccisi» che rimandano all'animale probabilmente ammazzato da Gigi alla fine del racconto.

Altro aspetto significativo è il rapporto non facile tra Gigi e l'ambiente circostante, infatti quest'ultimo è dominato dalla pienezza della vita, mentre il primo è solo poiché non è venuta la Lucietta, inoltre cade maldestramente nel fiume e si sente a disagio quando è nudo reagendo con violenza di fronte allo sguardo dello scoiattolo che «lo osservava». Entra in gioco una bellissima elegia duinese di Rainer Maria Rilke, per la precisione l'ottava, in cui l'autore fa notare come gli animali guardino «all'aperto» senza pensare alla morte, senza osservare nessuno in particolare ma solamente all'infinito. Siamo noi esseri umani che pensiamo che gli animali ci stiano fissando dunque li condanniamo alla morte perché infastiditi dal loro possibile sguardo.

Lo scoiattolo è stato arricchito e perfettamente inserito da Giorgio Orelli all'interno di un altro racconto dal titolo *Ampelio* presente nella raccolta *Un giorno della vita* del 1960 dove il giovane – senza un nome nel racconto del 1942 – si trasforma nella figura di Ampelio, il quale alla fine riesce effettivamente ad uccidere lo scoiattolo.

LA DISPERSIONE

Difficile dire se al nostro comandante baluginasse un barlume di consapevolezza d'essere una tovaglia, una cartolina, uno schizzo, insomma una mezza calzetta. Non c'era verso di volergli un po' di bene, la nostra bontà era morta poiché se anche gli capitava, cominciando la giornata, di mostrare una schietta umanità, non bisognava poi aspettar un pezzo per vederlo mutato, o meglio restituito all'esser suo vero.

Piccolissimo, fra i più piccoli ufficiali dell'esercito svizzero, con me ce l'aveva senza dubbio anche per il fatto che mi arrivava poco più in su del bellico, sicché, quando mi chiamava separatamente a rapporto, cercava di tenersi a una distanza esagerata da me, in sito più elevato, che gli concedeva talvolta di sopravanzarmi. Durante le teorie all'aperto, siccome noi stavamo seduti o addirittura stravaccati, il comandante giganteggiava. Ci parlava in quelle ore di molte cose: nel suo pro-

gramma doveva aver luogo il proposito di istruirci anche in senso largo. Ci parlava dell'Azimut (– Se io dico per esempio: puntare la batteria sull'Azimut 2044 Ovest, cosa vuol dire? –), quindi del Nord Cartografico, delle coordinate ettometriche ma anche dei treni, che in Svizzera possono essere treni omnibus, treni diretti, treni merci e treni vuoti. Spiegava il procedimento rapido, "a vista", e quello lento, nel puntamento del lancia-mine, ma anche ci rammentava che noi ticinesi una volta abbiamo avuto dei veri geni, che si chiamavano maestri comacini, uno dei quali fu a Pietroburgo. Molte ore furono dedicate alla Scuola di Tiro con la mitragliatrice pesante, con quella leggera, col moschetto e col cannone; non senza citazioni, quali: «Il terreno è il primo oracolo che occorre consultare» (Federico il Grande) e la «bataille des yeux» (?) per significare che l'uso intelligente di un'arma presuppone una sottile facoltà di osservazione. Gli errori di mira dovuti alla luce, al mirino ecc. – diceva – sono trascurabili per effetto della dispersione. La dispersione dell'arma è dovuta allo stato e all'uso dell'arma; quella dell'uomo dipende dallo stato fisico dell'uomo, dall'istruzione dell'uomo e dal suo stato d'animo. Il tiro si compone della fase di aggiustamento e del tiro d'efficacia. La prima fase deve durare il minimo possibile per non permettere al nemico di sottrarsi all'efficacia. L'uomo che spara col moschetto deve sapere che una copertura di terra o sabbia per essere efficace deve avere almeno un metro di spessore. Neve normale protegge a cominciare da tre metri. Nel combattimento ravvicinato, o di notte, o nella nebbia, che fa sempre degli scherzi, vien usato il colpo diretto. Tirando sul fianco della nostra truppa con armi molto elevate sopra di essa e a corte distanze, la linea di mira deve passare almeno a tre mani dall'uomo "più estremo". L'affusto-treppiede della mitragliatrice leggera permette di dirigere il covone (fascio delle traiettorie) e di falciare con precisione. Il proiettile della mitragliatrice leggera si comporta come quello del moschetto perché è il medesimo. L'effetto del proiettile può essere materiale e morale. L'effetto morale del proiettile della mitragliatrice pesante è grandissimo: è l'arma più temuta. Il fuoco di sorpresa è il miglior fuoco, sempre efficace moralmente. L'azione morale è dovuta specialmente alla detonazione. Dei proiettili più veloci del suono è caratteristico il fischio, simile a un colpo di frusta, dovuto all'onda sonora dell'ogiva. Grande efficacia hanno i proiettili dirompenti. (Qui sarà d'uopo – per dirla con l'amico Agliati "distruttore" – aprire una parentesi; per ricordare, anzi per ringraziare uno dei più arguti sergenti maggiori che il Ticino abbia fornito all'esercito confederato, un sergentone somigliantissimo a Carnera; il quale, ecco, avendo piene quelle e girandogli l'elica con quel maledetto telefono del Comando, a un ennesimo squillo disturbatore della sloia pomeridiana: no, non sacramentò secondo suo costume, bensì, con calma davvero encomiabile, rispose: «Un momento, prego»; dopo di che, in guisa d'automobilista che sterzi ratto verso destra, applicò l'arrendevole cornetto all'immenso deretano giusto in tempo perché vi rotolasse una scoreggia che neanche Giove nella *Secchia rapita* del Tassoni: «Potta, credia che ruinasse il mondo!»). I proiettili che non arrivano in

posizione ideale – diceva ancora il nostro comandante – possono dare dei rimbalzi o cambiare del tutto direzione: vi raccomando le paludi, l'acqua, il letame, l'erba bagnata, l'erba secca. L'effetto di questi proiettili è in generale più pericoloso per gli obiettivi viventi. Il fuoco d'annientamento serve a metter fuori combattimento obiettivi viventi; richiede una conoscenza esatta dell'obiettivo, circa la sua giacitura e la sua grandezza. Per ciò che concerne la direzione, un colpo può andare a destra o a sinistra. Se un colpo non si vede si annuncia non visto. Il tiro d'efficacia si continua fino a pieno ottenimento dell'effetto desiderato...

Fu dal nostro comandante che io conobbi come si fa un cesso di guerra. Poiché può servire anche in tempo di pace, ecco. Dove c'è terra si scava una buca più lunga che larga, abbastanza profonda. L'uomo fa il suo bisogno nella buca tenendo le gambe divaricate sopra di essa. Finito il bisogno, l'uomo rovescia con gli scarponi terra nella buca, poi con le mani prende un secchio che c'è sempre lì e versa sul tutto il disinfettante. Quando un buco è pieno si pareggia ben bene con la terra e se ne fa un altro un po' più in là.

Dopo la teoria, spesso, il fiume, il Ticino. Non troppo lontano, per fortuna: dal nostro dirupo, a passo di corsa, un quarto d'ora al più. L'acqua, e tutto quel paesaggio ellittico, piaceva alla brigata, ma si può dire eccitava il comandante, non solo il fanciullino bizzoso che era in lui, ma anche l'ufficiale carogna, desideroso (invano) di farcela veder brutta; sempre come meditabondo, sulle prime, e appartato, fermo, una faccia da voglia d'andar al gabinetto con l'*Illustrazione Ticinese*. Vedevamo talvolta, laggiù la brughiera, qualche pattuglia di soldati svizzeri tedeschi, quattro o cinque reclute col loro caporale. Ricordo una giornata caldissima. Fatte le piramidi, noi tutti in abbandono sul prato a guardare un caporale, il quale faceva ballare i suoi ramarri in un modo così idiota che, al confronto, ci sentivamo privilegiati. Al grido alquanto nasale ma secco del caporale, opp! opp!, le reclute si flettevano si rialzavano si flettevano, giù giù bene fino a far combaciare le chiappe coi calcagni, ma subito di nuovo ritti, per minuti e minuti, sudando come muli. Che un sottufficiale s'accanisse in simili esercizi, non ci meravigliava più che tanto; lo straordinario era che nessuno dei subalterni aveva uno scatto d'insofferenza, un moto d'ira, un supplice sguardo: per un soldato ticinese sembra meno agevole passare il muro dell'imbecillità. Venne comunque il momento da me atteso, in cui il caporale schwitzerdütsch cominciò anche lui a sudare come un dannato, a sentirsi a disagio in quella calura, e d'improvviso, come controvoglia, gridò: - Al fiume! Dopo un attimo di smarrimento, corsero i poveracci verso l'acqua, e si sarebbero finalmente rinfrescati se non glie l'avesse impedito l'aguzzino con un ordine impensato quanto perentorio: – Lanciare sassi di là dal fiume!

Lui presto trovò e raccolse con soddisfazione una pietra liscia, alla quale, apparentemente senza sforzo, riuscì a imprimere una traiettoria così tesa da farla urtare con suo rumorino inequivocabile contro un macigno parecchi metri oltre il fiume. Silenzio, e vera o finta ammirazione. Poi tentativi stracchi delle reclute,

> il sasso che immancabilmente finisce nell'acqua: se non discerneva lo spruzzo beffardo; e il caporale a sorridere appena, con alterigia; finché un bassotto non ci si mise con sordo furore, scagliando la pietra con tale impeto che batté nettamente il caporale. Questi allora piegò brusco sua costa e con una smorfia impose di cessare il lancio, tornassero ad allinearsi sul sentiero. Così nessuno si rinfrescò, e fu ripresa in fretta quella fatica ginnica; non per molto, in verità; sia perché era scritto che non si doveva continuare oltre una certa ora, sia perché noi lombardi della Svizzera scaricammo su quel caporale un camion d'insulti bilingui, che pareva quasi un esercizio di traduzione: bambo *löli*, cretino *dumm*, *kaibazück* eccetera *un so weiter*.

La dispersione è un racconto pubblicato nel 1967 nel giornale «Cooperazione» e narra la vicenda di un personaggio – riconducibile allo stesso Orelli – alle prese con il servizio militare. Orelli nell'aprile di quell'anno partecipa ad una tavola rotonda sulla guerra del Vietnam che avrà sicuramente influenzato la stesura di questo racconto, riaccendendo dei ricordi di quando, durante la seconda guerra mondiale, collezionò «complessivamente più di cinquecento giorni di servizio militare». Questo racconto potrebbe essere inserito nella prosa *Suite miltaresca* presente nella raccolta *Un giorno della vita* come un ulteriore quadro della esperienza dell'io narrante durante il servizio militare.

Il titolo *La dispersione* non è altro che un elemento teorico, un concetto che il comandante spiega durante una delle sue lezioni all'«aperto» come chiarito dal protagonista nella sua descrizione della vicenda. Orelli riesce ad esporre un argomento così arduo, come può essere la dispersione dell'arma o altri elementi tecnici, in maniera del tutto spontanea, quasi come se si ricordasse perfettamente le parole esatte utilizzate dai suoi superiori durante la sua formazione militare. Il suo disprezzo per il comandante considerato «una mezza calzetta» e descritto con altri epiteti negativi («sempre come meditabondo, sulle prime, e appartato, fermo, una faccia da voglia d'andar al gabinetto con l'*Illustrazione Ticinese*») è in contrapposizione con la sua abilità di insegnare alle reclute. Tant'è vero che è lo stesso io narrante a ricordare come il comandante gli abbia insegnato a creare un «cesso da guerra» di dubbia utilità ma che sottolinea ancora una volta la preparazione del suo superiore, almeno dal punto di vista teorico. Inoltre il graduato, sotto la sua ferrea disciplina da «ufficiale carogna, desideroso (invano) di fargliela veder brutta», cela comunque un'umanità e dei sentimenti comuni quando vede il paesaggio «ellittico» del fiume Ticino. Proprio nei pressi di questo luogo il protagonista rimembra (ancora una volta utilizzando il verbo "ricordare" tipico sia della prosa

che della poesia) un giorno in cui un caporale «schwitzerdütsch» e la sua pattuglia di soldati si esercitavano nella brughiera. Il caporale è rappresentato come una figura sgradevole e ben peggiore rispetto al comandante, ma il fatto curioso è che i subalterni al suo servizio, sebbene siano tartassati da esercizi durissimi, non sembrano soffrire la cattiveria del sottoufficiale. Entra in gioco un parallelismo contrastante tra l'atteggiamento restio e poco collaborativo dei soldati ticinesi (stravaccati durante la teoria), dei quali fa parte anche il protagonista, con quello accomodante e ligio al dovere degli svizzeri tedeschi (bastava un «grido alquanto nasale ma secco del caporale, opp! opp!, le reclute si flettevano si rialzavano si flettevano, giù giù bene fino a far combaciare le chiappe coi calcagni»). Ne è prova il fatto che alla fine del racconto siano gli stessi soldati ticinesi a ricoprire d'insulti il caporale e non i soldati svizzeri tedeschi nonostante quest'ultimi debbano sorbirsi oltre, l'orario stabilito dalla legge, gli esercizi ginnici.

Un'altra figura che emerge con prepotenza ma che è brevemente ricordata e citata tra parentesi, è quella del «sergentone somigliantissimo a Carnera». Lui, a differenza degli altri due ufficiali, è descritto in maniera elogiativa dall'io narrante poiché ne ha unicamente un bel ricordo ed è da considerare uno dei «sergenti più arguti che il Ticino abbia fornito all'esercito confederato» anche per il fatto che è una persona spontanea e simpatica come si può evincere dell'aneddoto della scoreggia via telefono.

Nei racconti i personaggi vengano rappresentati come persone piccole; costante che si ripropone in questo testo, infatti ritroviamo il comandante «piccolissimo» e un soldato «bassotto» che ha la forza necessaria per battere il suo comandante nella gara di lancio del sasso. Si tratta di una tecnica caricaturale che Orelli utilizza nella sua prosa per esporre i personaggi, ma si può pensare anche come un tratto autobiografico (Orelli era di statura molto alta sicché chi non era alla sua altezza, era senza altro visto più basso da lui) che emerge velatamente e che ci aiuta a comprendere ancora di più che i protagonisti che parlano in prima persona, sono da considerare come degli altri *alter ego* di Orelli.

La figura del caporale svizzero tedesco e il trattamento imposto alle sue reclute, sarà parte integrante della passeggiata del narratore che è il fulcro del racconto del 1978 dal titolo *Pomeriggio bellinzonese*, sottolineando ancora una volta la caratteristica di Giorgio Orelli (che come si è visto è presente dal principio delle sue prose) di riprendere in mano i suoi testi narrativi dopo anni e di dilatarli oppure di estrapolarne dei personaggi che possono essere reinseriti in un altro racconto.

Clelia Martignoni, nel suo intervento durante il Convegno internazionale svoltosi a Bellinzona nel 2014 dopo la scomparsa di Giorgio Orelli, invitava a continuare il suo lavoro – citando Gianfranco Contini – su quel campo poco battuto che è la prosa di Giorgio Orelli, «riservando sperabilmente analisi dettagliate a "indispensabili tesi di laurea"» e aggiungendo che «questo è il compito di chi rimane, di operare perché il rapporto tra presente e passato non venga cancellato dalle sirene dell'attualità e chiara, o più chiara possibile, resista la coscienza della nostra storia, delle nostre radici». Di certo Giorgio Orelli fa parte delle «nostre radici» perché con i suoi racconti è capace di esaltare e omaggiare il territorio della Svizzera italiana inserendo luoghi, paesaggi e immagini del passato che derivano dalla sua memoria.

Questi racconti, secondo me, non devono rimanere solamente sugli scaffali impolverati di una biblioteca all'interno di giornali e volumi trasandati, ma devono diventare una sorta di manuale di lettura, un autocommento dell'autore per le raccolte di poesia e *Un giorno della vita*, da tenere accanto a portata di mano.

LORENZA GIORLA

Tra poesia e prosa: il tempo nell'opera letteraria di Giorgio Orelli

Mi sono concentrata sulla produzione di Giorgio Orelli all'interno della mia tesi di Master intitolata *Des fils rouges tra poetica e prosaicità*, dove l'intento è stato proprio quello di trovare dei fili, delle connessioni tra la produzione prosaica e poetica di Orelli. Dal lavoro di ricerca sono emersi svariati rapporti importanti e decisivi, ma quest'oggi ho deciso di focalizzarmi e riportare alcune riflessioni concernenti la visione filosofico-esistenziale legata alla temporalità.[1] L'autore stesso, parlando del trascorrere del tempo una volta aveva affermato: «Il mio sentimento del tempo è vicino a quello di S. Agostino o Petrarca. Il futuro forse non mi interessa, è buio; il passato è passato, ma io amo tutto ciò che c'è di passato e di futuro nel presente».[2]

Niente e nessuno, sembra dire Orelli, può sottrarsi allo scorrere del tempo, all'impossibilità d'arrestare l'avanzamento continuo dell'esistenza. Il prosatore, come il poeta ne è consapevole e prospetta diverse forme, per così dire terapeutiche, grazie a riferimenti espliciti o impliciti al tempo che si manifestano in ricordi di giorni, di mesi e di anni. La concezione orelliana sembra riprendere, quasi testualmente, la visione senecana espressa nel *De brevitate vitae* dove, nel dialogo dedicato a Paolino, Seneca divide la vita umana in tre momenti: passato, presente e futuro. Si legge:

> La vita si divide in tre periodi: passato, presente e futuro. Di essi quello che viviamo è breve, quello che vivremo incerto, solo quello che abbiamo già vissuto è sicuro. Su questo il destino ha perduto il suo potere, perché il passato non dipende

[1] Testo pronunciato nella Sala del Consiglio Comunale di Bellinzona il 9 novembre 2018, in occasione della cerimonia di consegna del Premio Giorgio Orelli a Giampiero Neri.

[2] Mariella Delfanti, *Il privilegio e lo stupore di essere vivo, colloquio con Giorgio Orelli, uomo e poeta*, «Terza età», 2 aprile 2002, p. 19.

> più dall'arbitrio di alcuno. Ed è questo che perdono le persone troppo indaffarate, perché non hanno il tempo di guardare al passato; e se anche lo avessero, sarebbe sgradevole per loro il ricordo di qualcosa da rimpiangere [...]. Nessuno si rivolge volentieri al passato, tranne chi ha fatto ogni cosa secondo la propria coscienza, e questa non si inganna mai. [...] Nel presente sono davanti a noi solo i giorni, uno ad uno, e questi, momento per momento; mentre quelli del passato, quando vorrai, ti si presenteranno tutti insieme per essere riesaminati e trattenuti quanto a lungo preferisci. Ma le persone indaffarate non hanno tempo per farlo. Solo gli spiriti tranquilli e sereni possono ripercorrere ogni istante della propria vita, mentre quelli sempre carichi di impegni, come fossero sotto un giogo, non possono voltarsi e guardare indietro. La loro vita, dunque, si perde negli abissi del tempo e, come non serve a nulla versare grandi quantità di liquido in un vaso senza fondo, così non ha alcuna importanza la quantità di tempo concesso se non ha un luogo per raccogliersi, ma passa attraverso delle vite sconnesse e incapaci di trattenerlo.[3]

Il passato è certo, il presente è breve e il futuro troppo incerto per descriverlo. Solo gli spiriti tranquilli e sereni, diceva Seneca, possono ripercorrere ogni istante della propria vita e sembra proprio che Orelli abbia ricalcato la sua esistenza su queste parole. Concentrandosi sulle parole di S. Agostino e di Aristotele, Orelli intuisce la fuggevolezza del tempo e delinea alcuni mezzi per trattenere dei "frammenti" di vita. Il passato, come già affermava Aristotele, viene ricordato grazie alla memoria, il presente mediante l'osservazione e il futuro per mezzo dell'attesa. Insieme d'istanti, frammenti di momenti decisivi, è questa la natura del tempo per il filosofo come per lo scrittore. Si citino i ricordi che innervano le due prose *Ampelio* e *Cristina*, spesso riconducibili ad incontri con amici e familiari.

Di particolare e suggestiva bellezza si sottolinei questo estratto da *Ampelio*, dove l'autore ricorda i «fienaiuoli bergamaschi» ripresi inoltre nella celebre poesia *Brindisi del primo fieno*:

> L'indomani si recò nel bosco. Aveva in mente la betulla, né giovane né vecchia, ma con rammarico, quando credette d'averla ritrovata, dubitò che non fosse quella.
>
> «Strano» si ripeteva, sdraiato sul dorso d'una roccia.
>
> L'erba sembrava ancor umida di neve. Pensò di spogliarsi, desideroso di sentire sulle proprie membra il sole, ma si accontentò di togliersi la camicia e di rimboccare i calzoni.

[3] Lucio Anneo Seneca, *Dialoghi morali*, traduzione di Gavino Manca, Locarno, Armando Dadò, 1994, p. 97.

> Sollevato da piccoli fremiti di benessere, si batté il petto con tutt'e due le mani, vigorosamente: una eguale dolcezza, pensò, devono provare anche gli alberi.
>
> Credette, quando si assopì, di aver udito cantare il cuccù, come soleva, con quel suo grido concavo e sempre solitario.
>
> Non aveva mai visto il cuccù. Ragazzino, in certi vuoti della giornata, quando non andava sui trampoli qua e là, prendeva uno schioppetto ad aria compressa e si perdeva dietro agli uccellini con una passione che pareva eccessiva anche ai fratelli; e sempre qualcuno gli diceva: «Sei un barbaro», tanto che una notte aveva sognato d'aver trafitto con un coltellaccio due merli, e, ingoiatili, d'essersi torto dal mal di ventre fino a dover gridare ai fratelli che l'aiutassero; e loro a sgangherarsi invece dalle risa e a dirgli sul muso: «Sei un barbaro! Ti sta bene!»
>
> Ma il cuccù l'aveva solo sentito cantare, se l'era sempre immaginato nero, più grosso d'un merlo, e dopo ch'ebbe ottenuto un flobert in piena regola, aveva pensato che, se fosse riuscito ad acchiapparlo, l'avrebbe fatto imbalsamare per tenerselo sul comodino. Il pensiero dell'imbalsamazione era poi diventato così assiduo da costringerlo a discorrerne quasi ogni giorno, specie di maggio, quando dal bosco tornava a giungergli quel grido. E giusto una sera di maggio era stato umiliato da Mario e Guido, suoi fratelli. Mario, che aveva imparato prima di lui, dai fienaiuoli bergamaschi, a imitare il cuccù, s'era nascosto dietro la casa dell'Agostino, che dà sui prati, e mandato Guido a chiamarlo («Corri, Ampelio, giù sotto alla casa dell'Agostino c'è un uccello grosso che canta, un cuccù. Non scappa, forse è ferito»), s'era messo a cantare nel migliore dei modi. Lui col flobert s'era precipitato fuori; poi, tutto prudente, seguito a distanza da Guido che doveva star male dal non ridere, s'era avvicinato al muro della casa, era andato avanti col flobert spianato fino all'angolo: «Ah ah ah!» Per poco non aveva sparato nella pancia del fratello che crepava dalle risa.[4]

Si vedano come i ricordi di uccisioni, di martore, di gazze, di picchi verdi invadono i testi orelliani. Oggetti ed animali riportano al pensiero della giovinezza, alla maestosità della natura, chiaramente visibili verso la conclusione della prosa: «Riconobbe poi, non senza trasalire, la pietra su cui s'era seduto con una ragazza sporca di mirtilli, alla quale non aveva saputo dir nulla. [...] E poco più in là, quel verde, quel pannetto di muschio tenerissimo, incastonato nella terra sparsa d'aghi: com'era dolce la ragazza che continuava a passarvi la mano».

[4] Giorgio Orelli, *Un giorno della vita*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 17-22.

In particolar modo, in conclusione del racconto, si segnala un chiaro rimando alla visione personale e circolare della vita: «Sembrò allora ad Ampelio che la bianca pianta si raddrizzasse senza sforzo nella luce del mattino primaverile, quasi per rivolgere alcune parole al vicino che deponeva la sua aria cupa».

In queste ultime parole del racconto, l'autore si perde nell'osservazione particolaristica della natura, nella betulla, elemento costante e atemporale. Come sua abitudine, per chi ha letto attentamente i componimenti orelliani, il prosatore rimanda ad un passato intarsiato da comuni esperienze.

Comuni esperienze è questa la legge perseguita dall'autore e si manifesta nel ripetuto connubio tempo-ricordi, particolarmente esplicito in *Funerale in laguna*, una delle poesie più cupe della raccolta:

Funerale in laguna

Altro accade. Ricorda. Ecco, fuggito
è il cielo dalle nubi
che, stanche di sognarlo, s'abbandonano
terrestremente ai suoi vaghi confini,
quando su docili gondole i vivi
vengono dietro il Morto, sogguardando
furtivi dalle loro gabbie nere,
simili a provvisori uccelli neri;
e quanto pianto di fiori di nastri
di frange, quale offerta
ignara dentro il mare
dove si specchia l'Angelo di Prua.[5]

In questa poesia si dipinge una scena drammatica, nera, ferale, dove all'insistenza dell'aggettivo cromatico, che come si può vedere, in soli dodici versi viene addirittura posto due volte in rima, nella posizione "forte" del verso, si contrappone il bagliore del cielo.

Il poeta esorta l'innominato interlocutore a "ricordare", ed è proprio questo il suo compito: arrestarsi e ripercorrere quell'angosciosa giornata. Persino la scelta

[5] Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, bibliografia di Pietro Montorfani, Milano, Mondadori, 2015, p. 35.

lessicale dei verbi – si pensi al «s'abbandonano» del v. 3 oppure al «sogguardando» del v. 6 rispecchia la precisa volontà d'estendere un tempo sospeso nell'ignoto e nel dolore. In altre parole, in *Funerale in laguna* l'io lirico descrive il perenne scontro tra vita e morte, affermando indirettamente che per quanto l'uomo possa sforzarsi a vivere, a ricordare la natura, cioè l'elemento continuo ed inevitabile per antonomasia, ne sarà perennemente il primo accanito rivale.

Il connubio tempo-ricordi in chiave apertamente malinconica ma al contempo positiva, è particolarmente rilevante nel componimento prosastico *Sosta al lago d'Iseo*. Fin dell'incipit che sentenzia «Vennero dunque giorni più tranquilli», giù fino alla sospensione temporale del lago d'Iseo, l'autore ripercorre un tempo misto tra presente e passato: «A Iseo non accade nulla di straordinario: tutto mi sembrò quasi previsto, e ad un tempo sospeso in un incanto dimesso, dove persone e cose ubbidivano senz'altro a un ritmo pacato, provinciale, come i passi della domenica nelle nostre piccole città».[6]

Nel racconto si ripercorrono i tempi del primo fieno e la sete che assiduamente tormentava il padre nelle giornate estive, rispecchiando perfettamente, se dovessimo creare un legame con la poesia, una concatenazione di versi in *Passo della Novena*: «Io e mio padre quando fu che bevemmo / la prima volta a questa fonte?».[7]

Il processo narrativo di *Sosta al lago d'Iseo* si sviluppa nei ricordi che partono dai fienaiuoli bergamaschi e procedono fino al ricordo del bagno nel lago e all'incontro con un ferroviere lombardo seguito dalla famiglia, dove ai racconti vissuti dai due personaggi, subentra il ritmo della caccia, sintomo del termine dell'estate. L'intrusione della battuta di caccia permette al personaggio di rivedersi ragazzo, di ripensare ai luoghi «del mio piccolo mondo». Alla vista di Predore il protagonista, dietro il quale si cela l'autore stesso, si sovviene dei fienaiuoli bergamaschi, icone indelebili della gioventù; nello specifico di Andrea e di Santo: «fratelli giovani e fortissimi, che non avrebbero mai smesso di lavorare nelle giornate buone: perché domani può piovere, dicevano; proprio come se si trattasse del fieno loro; e non è che lavorassero a contratto, ché allora si capisce l'ansia di finire presto».[8]

[6] Orelli, *Un giorno della vita*, p. 47.
[7] Orelli, *Tutte le poesie*, p. 46.
[8] Orelli, *Un giorno della vita*, p. 56.

Proprio nella sopra citata *Passo della Novena* si trova la grande contrapposizione tra presente e passato che riconduce alla relazione tra velocità e staticità. Ci troviamo in un giorno qualsiasi di settembre così mite da permettere alle marmotte di uscire dalle loro tane; alla loro vitalità, e dunque allo scorrere quieto della giornata, Orelli contrappone le teste dei camosci morti dell'osteria. Tra i capi degli animali «da gran tempo caduti», la vita s'immobilizza, stagna, si consolida «come dentro un quarzo» e il poeta ne intuisce la valenza, avverte l'ineluttabile passare del tempo, seppur in certi luoghi, il flusso sembra arrestarsi e densificarsi. D'altronde quest'ultima osservazione sul tempo riappare pochi versi dopo, in cui al ricordo dell'abbeverarsi con il padre, si oppone la fulminante caccia del pastore che scema negli ultimi sei versi della poesia, dove l'autore decide di ritagliarsi uno spazio di riflessione e d'osservazione. E sarà proprio nella chiusa che l'io lirico, con la propria instancabile perspicacia, affiancherà la vita alla morte, perché alla cupa presenza delle teste dei camosci dell'osteria, accosterà la nascita del «camoscio ultimo nato».

Un termine che nel mezzo delle mie ricerche è balzato particolarmente all'occhio è *rinascita*, termine focale, insistentemente presente ma celato nella produzione lirica di Orelli. Il lemma si nasconde nel declino della rosa che è anche declino del tempo in *Torcello* e specialmente in *Lettera da Bellinzona*:

Lettera da Bellinzona

Una fascina d'anni, una collina.
E il castello più alto.
Tutto il grigio all'altezza dei colombi,
tutto il verde che scorre fino al grigio...
Ma oggi, senza desiderio, avendoti
come un'icone dentro il portafogli,
con incredibile piacere seguo
la verde traiettoria d'una stella filante,
scoccata dalla mano d'un ragazzo
fermo a metà dell'albero
della cuccagna, pago
di starsene così. L'aria rosata

che si raccoglie nella sua camicia,
il vespro a poco a poco
l'ha versata su tutta la collina.
Grida un tacchino i suoi coralli, il fumo
par ne vibri sui tetti. Suore, uscite
senza le collegiali, stanno
su un greppo come capre: persi volti
chini su persi fiori.[9]

Nell'arco dei venti versi che compongo questa poesia, il poeta descrive il capoluogo d'adozione, collocato fuori dal cerchio originario, ma già destinato a diventare punto di riferimento nella vita di coppia. Fin dall'attacco della poesia intuiamo la valenza temporale: «Una fascina d'anni, una collina», dove l'autore, a partire dalle costanti paesaggistiche della città, rivede il passato che è al contempo presente. Alla staticità del castello, all'imperversare del grigio sulla città, si contrappone il prima e il poi introdotto dall'avversativa del v. 5. Ma oggi, dichiara l'autore, è un giorno diverso grazie alla fotografia che serba nel portafogli e alla vista della traiettoria verde lasciata dalla stella filante scoccata dalla mano veloce del ragazzo. Emblemi della vita, il giovane e la figura femminile dell'immagine, rianimano le presenze defunte della città, come a giusto titolo osserva Yari Bernasconi: «Grigia all'altezza dei colombi: incontro le corre tutto il verde del piano, così misurato e delineato dall'uomo: questa piccola città non sembra tramutare con un ritmo troppo diverso da quello del cuore umano. [...] Come è poi consuetudine nella seconda sezione, ricompare il tu, il cui legame con l'io lirico sembra sancito dalla fotografia nel portafogli».[10]

La vita richiama la morte, la morte si rifà alla vita, come il passato e il presente. Connubio filosoficamente rilevante e che ho cercato di sottolineare in questo intervento, si staglia in ultima istanza tra *L'uomo che va nel bosco* e *A mia moglie, in montagna*:

[9] Orelli, *Tutte le poesie*, p. 29.

[10] Yari Bernasconi, *L'ora del tempo (1962) di Giorgio Orelli. Edizione e commento*, tesi di dottorato presentata e difesa nel giugno del 2013 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo (Svizzera) sotto la direzione del professor Alessandro Martini, p. 51.

A mia moglie, in montagna

Dal fondo del vasto catino,
supini presso un'acqua impaziente
d'allontanarsi dal vecchio ghiacciaio,
ora che i viandanti dalle braccia tatuate
han ripreso il cammino verso il passo,
possiamo guardare le vacche.
Poche sono salite in cima all'erta e pendono
senza fame né sete,
l'altre indugiano a mezza costa
dov'è certezza d'erba
e senza urtarsi, con industri strappi,
brucano; finché una
leva la testa a ciocco verso il cielo,
muggisce ad una nube ferma come un battello.
E giungono fanciulli con frasche che non usano,
angeli del trambusto inevitabile,
e subito due vacche si mettono a correre
con tutto il triste languore degli occhi
che ci crescono incontro.
Ma tu di fuorivia, non spaventarti,
non spaventare il figlio che maturi.

Declino, degrado, il tramonto della vita umana è eternamente presente ed essenzialmente si cela nel viso degli amici, nel vecchio «dal morbo irremediabile» di *«Se fai come il vecchio sartore...»*, nel «fanciullo che tornando da scuola / vide il vecchio gettarsi dal poggiuolo» di *A mia moglie, in montagna*. La sola speranza, l'unico appiglio a cui aggrapparsi risiede nel conferire la vita, nel «non spaventarti, non spaventare il figlio che maturi», il verso conclusivo della poesia.

Premio Giorgio Orelli a Giampiero Neri (motivazioni della giuria)

Sin dal suo libro d'esordio, *L'aspetto occidentale del vestito*, apparso nel 1972, quando l'autore si affacciava alla soglia dei cinquant'anni, la figura di Giampiero Neri si è imposta come punto di riferimento imprescindibile per più generazioni di lettori di poesia. La sua scrittura sobria, controllatissima, che di lì in avanti si sarebbe affidata a pochi, misurati e impeccabili titoli, ha immediatamente conquistato l'attenzione, l'ammirazione e l'affetto di quanti intuivano come, nel mistero delle sue scarne parole, prendesse corpo una rivisitazione radicale e terribile della violenza della storia novecentesca. Di tale violenza la parola di questo poeta dice il poco che può essere detto; ma così facendo indica silenziosamente e in modo lancinante il molto che sfugge al dicibile, alla memoria e al senso, e che si staglia sull'orizzonte della coscienza come un brivido o come l'eco di una colpa. Il male, l'aggressività, il mimetismo: questi i grandi temi su cui la poesia di Giampiero Neri incessantemente ritorna, parlandoci sempre, con mite fermezza, *dallo stesso luogo*, come suggeriva uno dei suoi titoli nel 1992.

Teatro naturale, la prima sistemazione integrale della sua opera (1998), e successivamente il volume mondadoriano delle *Poesie 1960-2005* apparso nel 2007, cui sono ancora seguiti i titoli più recenti dell'ultimo decennio, fino alla *Via provinciale* del 2017, hanno confermato e consolidato queste caratteristiche espressive, che fanno di Giampiero Neri uno dei maestri indiscussi della poesia contemporanea, e uno dei più lucidi interpreti del nostro tempo, della nostra storia e dei suoi *paesaggi inospiti* (la splendida raccolta del 2009), su cui passano, precarie e ammirevoli, le *figure* e le *persone*. E se anche questi termini rimandano a due titoli degli ultimi anni, il secondo, *Persone*, ci permette di ricordare l'omonimo volumetto edito proprio a Bellinzona, dalle edizioni Sottoscala di Luca Mengoni, con un'immagine di Renzo Ferrari e una prefazione di Franco Facchini: segno di un'amicizia e di una stima che oggi il *Premio Giorgio Orelli – Città di Bellinzona* è lieto di riprendere e approfondire.

Pietro De Marchi, Massimo Gezzi, Fabio Pusterla

ANDREA CALDERINI – *Senza titolo*
(acquatinta, 2019)

MATTIA BETTONI

Incursioni paesaggistiche. Quattro poesie di Giorgio Caproni

Il seme del piangere

Il primo dato importante per la poesia di Giorgio Caproni si ritrova direttamente all'anagrafe: nato a Livorno il 7 gennaio del 1912; la città natale, nonostante sia stata abbandonata dal poeta a 10 anni, dopo che il padre Attilio perse il lavoro, è un luogo piuttosto presente nei suoi scritti poetici.[1] Caratteristica essenziale di Livorno è, per ammissione dello stesso Caproni, una non trascurabile frammentarietà, che si lega alla presenza vitale dell'autore diventando un elemento di spazio interiore: «Livorno è quasi totalmente a pezzi, io sapendo bene che la mia Livorno nessun bombardiere può averla toccata; cioè che esisterà sempre, finché esisto io, questa città malata di spazio nella mia mente col suo sapore di gelati nell'odor di pesce del Mercato Centrale lungo i Fossi e con l'illimitato asfalto del Voltone».[2] Questo estratto permette di comprendere che Livorno non è solamente un luogo fisico ma è anche, forse soprattutto, un luogo mentale tesaurizzato nella sfera affettiva del poeta (per questo il trasloco di Caproni per stabilirsi a La Spezia, a Genova e a Roma non ha, almeno in questa raccolta, la stessa rilevanza dell'infanzia livornese).

Il primo testo preso in analisi, *Il seme del piangere*, omonimo della raccolta del 1959 e contenuto nei *Versi livornesi* dedicati alla madre Anna Picchi, versi rappresentativi di un affetto molto intenso, ha come sfondo proprio Livorno con i suoi abitanti, il suo mare e i suoi luoghi (come per esempio i Fossi, il mercato delle vettovaglie, il Voltone, Corso Amedeo, il Cisternone).

[1] Per quanto riguarda il rapporto tra Caproni e le sue città si rimanda al volume *Livorno. Le città e le radici di Giorgio Caproni*, a cura di Anna Laura Bacchini, stampato nel 2012 per le Edizioni ETS di Pisa.

[2] Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-90*, a cura di Melissa Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 33.

Il seme del piangere

Quanta Livorno, nera
d'acqua e – di panchina – bianca!

Sperduto sul Voltone,
o nel buio di un portone,
che lacrime nel bambino
che, debole come un cerino,
tutto l'intero giorno
aveva girato Livorno!

La mamma-più-bella-del-mondo
non c'era più – era via.
Via la ragazza fina,
d'ingegno e di fantasia.

Il vento popolare
veniva ancora dal mare
ma ormai chi si voltava
più a guardarla passare?

Via era la camicetta
timida e bianca, viva.
Nessuna cipria copriva
l'odore vuoto del mare
sui Fossi, e il suo sciacquare.

Il seme del piangere si apre *in medias res* con una descrizione di Livorno, occupante interamente i primi due versi, che restituisce al lettore l'immagine di una piazza che potremmo definire "bicromatica": contenente solamente del bianco e del nero. Questi due colori si situano antiteticamente a fine verso, poiché il primo è assenza di luce per l'occhio mentre il secondo è piena luce, e si riferiscono al Voltone,[3] enfatizzato dall'esclamazione e svelato subito a v. 3, che viene evocato me-

[3] Piazza della Repubblica, chiamata Voltone dagli abitanti della città per la presenza di una volta che copre il Fosso Reale nominato all'inizio dell'ultimo verso.

diante due elementi: l'acqua scura e il candore delle panchine. Interessante è che l'attacco visivo si rivolga alla città intera, e non solamente alla piazza, espandendo così una caratteristica della parte al tutto (una sorta di sineddoche) che permette al lettore di figurarsi Livorno come un fotogramma bianconero; rimarcabile inoltre il fatto che in una versione precedente fosse presente soltanto il bianco, addirittura iterato: «Livorno com'è bianca / bianca di panchine e di nebbia!». I primi due versi sembrerebbero dunque essere, almeno sul piano visivo, un focus repentino, isolato dal resto del componimento, dell'intera città.

Nella seconda strofa avviene un cambiamento di soggetto: un bambino è situato sul Voltone e si ritrova disperso e in lacrime dopo aver girato tutta la città; si tratta del poeta che, come un infante, è in cerca della «mamma-più-bella-del-mondo». Il soggetto, nonostante Anna Picchi fosse morta a Palermo, ricerca la madre all'interno di una Livorno che prende le vesti di un luogo ancestrale, l'unico in cui la figura materna possa davvero essere ritrovata nella sua essenza (se di essere si può ancora parlare). Si ricordi che in *Preghiera*, primo testo dei *Versi livornesi*, Caproni manda la propria anima per le strade di Livorno in cerca della madre: «Anima mia, sii brava / e va' in cerca di lei». Per certificare l'ipotesi che il bambino sia il poeta si può riportare un estratto da una lettera indirizzata a Carlo Betocchi, datata 21 dicembre 1954: «io volevo scrivere una poesia alla mia mamma morta così atrocemente, e con così poco sostegno da parte mia, mentre andava mormorandomi ciò che io le dicevo da piccino a Livorno: la-mamma-più-bella-del-mondo».[4]

Per quanto riguarda il paesaggio, si resta nella stessa piazza per il resto dell'intero componimento; gli unici frammenti paesaggistici che vi sono aggiunti sono il mare, con il suo «odore vuoto» (anche qui un richiamo a qualcosa di "altro" che rispecchi il vuoto creatosi nell'animo del fanciullo alla scomparsa della madre) e, a v. 21, i Fossi. Quest'ultimi sono la zona sulla quale aleggia l'odore del mare e lo sciacquare delle onde, elementi olfattivi e sonori essenziali per rendere l'idea di vuoto e di attesa che solamente l'odore della cipria, altro elemento olfattivo ma connotato positivamente, avrebbe saputo coprire. Forse lo sciabordio delle onde rafforza la sospensione dell'io narrante sottolineando la dolorosa monotonia subita da chi aspetta qualcosa invano.

[4] Cfr. Giorgio Caproni, Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero, prefazione di Giorgio Ficara, Lucca, Pacini Fazzi, 2007.

Per concludere l'analisi paesaggistica di questo primo testo, è bene che ci si renda conto che Livorno, sfondo quasi perenne dell'intera raccolta, è sì la città natale di Caproni e luogo dei ricordi materni più affettivi, ma comincia già ad assumere, se non le sembianze di un non-luogo caproniano, la valenza di spazio simbolico e necessario in quanto mentale ed ulteriore.[5]

L'idrometra

L'idrometra, piccolo insetto acquatico dell'ordine dei rincoti, è il titolo della prima poesia della sezione *Il vetrone* contenuta nella raccolta *Il muro della terra*. «Certamente *Il muro della terra* è un libro tormentoso. Sulla geografia desolata – una terra di nessuno avvolta di nebbie e di ombre, dagli incerti confini, campi al di là di altri campi, vuoto cintato di altro vuoto»;[6] si tratta dunque di una sorta di *Waste Land* eliotiana (basti pensare al sintagma che si incontrerà più avanti in *Versicoli quasi ecologici*: «paese guasto»).

L'estratto di Silvia Longhi suggerisce fin dal principio il percorso che verrà affrontato per l'analisi di questo breve testo; la raccolta del 1975 si proietta all'interno di un nuovo spazio che assume la sua forma, o non-forma, più radicale proprio a partire da essa. Il muro, afferma lo stesso Caproni in un'intervista radiofonica del 1988, è quello della città dantesca di Dite («Ora sen va per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martiri, / lo mio maestro, e io dopo le spalle», *Inf* X, 1-3) e rappresenta i limiti invalicabili che le scienze esatte pongono di fronte all'uomo moderno: «Io sono un razionalista che pone limiti alla ragione, e cerco, cerco. Che cosa non lo so, ma so che il destino di qualsiasi ricerca è imbattersi nel "Muro della terra" oltre il quale si stendono i "luoghi non giurisdizionali", dove la ragione non ha più vigore al pari di una legge fuori del territorio in cui vige. Questi confini esistono: sono i confini della scienza; è da lì che comincia la ricerca poetica».[7]

---

[5] Su questo tema di veda Silvia Longhi, *Il dire e disdire di Giorgio Caproni*, in *Omaggio a Gianfrano Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, p. 2177. Si ricordi anche la poesia *Indicazione* tratta da *Il franco cacciatore*: «Smettetela di tormentarvi. / Se volete incontrarmi / cercatemi dove non mi trovo. // Non so indicarvi altro luogo».

[6] Longhi, *Il dire e disdire di Giorgio Caproni*, p. 2177.

[7] Citato in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 2015, p. 1537.

L'idrometra

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.
Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.

Prima di cominciarne l'analisi si può prendere come supporto un estratto di Adele Dei a proposito della geografia in *Il muro della terra*: «ci si muove in paesaggi indistinti e nebbiosi, in quei luoghi non giurisdizionali che sono una sorta di "terra di nessuno" fra aldiquà e aldilà. [...] Anche Caproni si sente perduto in un luogo oscuro [...] facile preda di possibili aggressioni».[8]

Tornando a *L'idrometra*, occorre ora che ci si interroghi sull'ambiente che emerge all'interno del testo. Nel componimento non compaiono in primo piano elementi paesaggistici. La prima strofa non ne presenta del tutto poiché si fonda su un'asserzione profetica volta ad esprimere la futura perdita di ogni testimonianza umana (come detto in precedenza, le tematiche si fanno generalmente meno affettive e più filosofico-esistenziali); il ragionamento paesaggistico può così limitarsi alla seconda strofa, senza slegarsi tematicamente dalla precedente. Tuttavia, anche in questi ultimi nove versi non esiste un vero sfondo ambientale: Caproni frammenta gli elementi naturalistici disseminandoli e caricandoli di un ulteriore significato: «acqua» a v. 9, «idrometra» a v. 11, «libellula» a v. 13 e «deserto» a v. 14 sono i tasselli di un mosaico andato in frantumi, disperso; ma

[8] Adele Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra, Padova, 2016, p. 77.

la domanda che bisogna porsi è fino a che punto posso essere detti tali. Si tratta di frammenti di paesaggio accomunati, quindi non più separati, da uno stesso senso: l'acqua, una delle fonti primarie della vita, è «incerta» e «lucida» e il piccolo insetto non potrà più pettinarne lo specchio con le sue esili zampe, la libellula non potrà mai più sorvolare il deserto; si possono avanzare diverse ipotesi sui significati di queste figure: l'idometra, capace di muoversi agilmente sullo specchio dell'acqua, potrebbe essere l'immagine stessa del poeta, leggero e dai versi scorrevoli, che presto non ci sarà più, o non avrà più alcun senso la sua presenza (lo stesso Caproni afferma che la conoscenza del loro nome non fornisce indizi per il disvelamento del mistero che li avvolge); per quanto riguarda il deserto, invece, potrebbe trattarsi di tutto il pianeta, ridotto così a luogo totalmmente desertico, altrimenti non si spiegherebbe la possibile presenza di una libellula, insetto che vive in luoghi lacustri e umidi, nel deserto. Il senso che accumuna queste presenze è dunque quello della prefigurazione.

Ciò che primariamente interessa in questa analisi è l'identificazione di un paesaggio che prende una forma propria e funzionale alla poesia: non si tratta dunque di un vero elemento naturale, fisico e presente ma, al contrario, ci si trova di fronte a quella che Adele Dei, nel saggio sopracitato, ha nominato «geografia dell'antinferno». In *L'idrometra* emerge dunque una *no man's land*: qualcosa che, forse in accordo con il tono profetico, precede l'inferno che attende l'uomo. Il paesaggio si disgrega diventando il preannuncio di un futuro che non intende inglobare l'essere umano e le sue arti (tutti i verbi sono declinati all'indicativo futuro): «Il "dopo catastrofe" di Caproni proietta in un futuro prossimo quanto imprecisato una fine che rende irrilevante ogni opposizione, in cui ogni traccia, fatica, impresa o crimine sprofonda nell'oblio».[9] Questi tasselli presi a campione non sono stati scelti casualmente, dato che l'idea di questa geografia pre-infernale torna in molte poesie de *Il muro della terra* come, per esempio, *Toponimi*, *Tutto*, *Lasciando loco* e altre ancora.

[9] Alessandro Baldacci, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 109.

Tutto

Hanno bruciato tutto.
La chiesa. La scuola.
Il municipio.

Tutto.

Anche l'erba.

Anche,
col camposanto, il fumo
tenero della ciminiera
della fornace.

Illesa,
albeggia sola la rena
e l'acqua: l'acqua che trema
alla mia voce, e specchia
lo squallore d'un grido
senza sorgente.

La gente
non sai più dove sia.

Bruciata anche l'osteria.
Anche la corriera.

Tutto.

Non resta nemmeno il lutto,
nel grigio, ad aspettar la sola
(inesistente) parola.

Anche questo componimento fa parte de *Il muro della terra* e rientra in settima posizione nella sezione *Acciaio*. In *Tutto* si ritrova la realtà cittadina tipica della prima poesia caproniana: la chiesa, la scuola, il muncipio, l'erba, il camposanto, il fumo delle ciminiere, la rena, l'acqua, la gente, l'osteria e la corriera. La prima strofa, composta da tre versi, presenta tre edifici fondamentali per la cultura e per la società europea (e non soltanto): «la chiesa» a v. 2 è il luogo della vita spirituale cristiana; «la scuola», sempre a v. 2, rappresenta l'educazione, l'istruzione, mentre

«il municipio» a v. 3 rimanda ad un sistema politico e burocratico. Questi tre elementi del paesaggio sono i primi che vengono arsi al rogo.

Ci si trova di fronte ad altre scorie paesaggistiche che, a conferma della profezia sancita in *L'idrometra*, prendono fuoco senza che di loro resti più nulla; resistono soltanto la sabbia e l'acqua (vv. 11-12), unici residui rimasti al mondo e specchio di ciò che non c'è più, come il riflesso di un grido, forse una richiesta d'aiuto o un'espressione di un terrore che non ha alcuna provenienza: «specchia / lo squallore d'un grido / senza sorgente». La parola, la poesia, il *logos*, colei che accomuna gli esseri umani e che solitamente possiede una funzione taumaturgica, scompare perdendo il suo potere salvifico, mentre «il lutto» non la attende più e rende impossibile la speranza di una consolazione (l'anaforico «Tutto», che è bruciato, viene messo in stretta relazione con «il lutto» dalla rima baciata).

Con questa poesia si assiste agli esiti del viaggio di Caproni nelle vesti di Enea, dalla raccolta *Il passaggio di Enea*, con il compito di salvare il passato dei padri frantumato dalla Grande Guerra e dall'Olocausto per cercare di arrivare ad un futuro che ancora non si riesce a scorgere; è con la raccolta *Il muro della terra* che si giunge a questo futuro distrutto e annichilito dalle sole forze dell'uomo ed è in questa poesia che si può riscontrare il compimento dei presagi oscuri sorti nella lettura de *L'idrometra*: «Suoni gravi e ripetuti, che nello spartito poetico dell'ultimo Caproni ricorrono come un misterioso richiamo, un segnale d'allarme, un memento mori».[10]

Versicoli quasi ecologici

Con *Versicoli quasi ecologici* si entra nell'ultima raccolta: *Res amissa* (1991). In questa silloge, come afferma lo stesso Caproni, ci si accorge che qualcosa di fondamentale è andato perso: «il tema è la Bestia (il male) nelle sue varie forme e metamorfosi. Tutti riceviamo in dono qualcosa di prezioso, che poi perdiamo irrevocabilmente. (La Bestia è il male. La *res amissa* (la cosa perduta) è il Bene».[11] La *res amissa* in questione non è, come si potrebbe intendere ad una prima lettura, il paesaggio naturale, ma è in parte il rapporto che l'uomo instaura con esso, rapporto che sempre di più va scemando, lasciando a «chi resta» un paese sempre più logoro.

[10] Paolo Zublena, *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Milano, Edizioni del Verri, 2013, p. 81.
[11] Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 2015, p. 1686.

Versicoli quasi ecologici

Non uccidete il mare,
la libellula, il vento.
Non soffocate il lamento
(il canto!) del lamantino.
Il galagone, il pino:
anche di questo è fatto
l'uomo. E chi per profitto vile
fulmina un pesce, un fiume,
non fatelo cavaliere
del lavoro. L'amore
finisce dove finisce l'erba
e l'acqua muore. Dove
sparendo la foresta
e l'aria verde, chi resta
sospira nel sempre più vasto
paese guasto: «Come
potrebbe tornare a essere bella,
scomparso l'uomo, la terra».

La poesia rappresenta un chiaro messaggio ecologico: Caproni si schiera a favore di una natura usurpata dall'essere umano rivolgendosi ad un pubblico generico e domandando di smetterla di opprimere le bellezze che la compongono: «Non soffocate il lamento / (il canto!) del lamantino». Il significato della poesia è piuttosto chiaro, non serve una parafrasi; tuttavia, si può specificare che l'autore mira con precisione al suoi bersaglio affermando che il «profitto vile» di chi sta al potere è, o sarà, una delle cause principali della fine dell'amore per una Terra che stiamo dimenticando. Non si può far di meglio, per rendere presente la profondità di *Versicoli quasi ecologici*, che riportare questi versi: «L'amore / finisce dove finisce l'erba / dove l'acqua muore».

È dunque possibile notare un differente confronto con il paesaggio: non si tratta più dei frequenti frammenti evocativi e funzionali alla poesia (anche se il galagone, il pino e la libellula già precedentemente incontrata sono la parte per il tutto), ma piuttosto un faccia a faccia con qualcosa di esistente, di tangibile, che sarà veramente perduto in assenza di un criterio ecologico da parte dell'uomo. È come se la profezia de *L'idrometra* si stesse pian piano compiendo, come se non fosse più soltanto

un vaticinio ma qualcosa che visibilmente si trasforma da «canto» in «lamento», il lamento del pianeta Terra. Per quanto riguarda il finale è difficile credere che Caproni desideri realmente lo sterminio dell'essere umano, anche perché nella sezione *Acciaio* appartenente a *Il muro della terra*, e in generale nelle poesie di guerra, certe brutalità vengono denunciate e ripudiate; piuttosto si potrebbe ritenere che sia una provocazione, uno stimolo al pensiero o una sorta di ultimo avvertimento volto ad attenuare l'amplificazione del danno naturale che si sta compiendo in questa nuova *Waste Land* eliotiana, in questo «sempre più vasto / paese guasto». Questi versi rappresentano un'ipotesi, un metodo unico per poter recuperare la bellezza andata perduta a causa della "civilizzazione". A differenza di altri poeti (ad esempio Zanzotto), Caproni non percorre le strade impervie del recupero di un contatto con la frantumata natura del dopoguerra e, d'altro canto, nemmeno pensa che la natura sia maligna come quella leopardiana: anzi, rispetto a Leopardi il rapporto con la natura si inverte e a divenire «matrigna» e «rea» è l'umanità stessa. *Versicoli quasi ecologici* è un testo che si distanzia da quelli analizzati in precedenza per il suo contatto diretto con il paesaggio e per la sua limpidità, che al contempo mantiene intatta l'intensità dell'avvertimento, del presagio di una futura estinzione.

Per concludere questa "incursione" nelle fondamentali componenti paesaggistiche delle poesie di Caproni, è lecito ricapitolare i punti principali che sono emersi. Il paesaggio di questi quattro testi non è un elemento con cui il poeta cerca un contatto particolare, intimo e privilegiato; si potrebbe ritenere piuttosto che quest'ultimo venga reso funzionale alle tematiche presenti nelle poesie: Livorno è lo sfondo che accompagna Anna Picchi ne *Il seme del piangere* ed è anche il luogo che circonda il fanciullo alla ricerca della madre; il frammentismo paesaggistico può essere anche interpretato come il presagio di un avvenimento apocalittico e di un'umanità che scomparirà senza lasciare traccia mentre, al contrario, in *Versicoli quasi ecologici* il poeta livornese si confronta con un paesaggio nella sua interezza (il lamantino e le altre componenti sono figure di una totalità) e l'io è un io deciso, perentorio, pronto a far valere le proprie opinioni ecologiche contro la razza umana stessa. Molti sono i testi in cui Caproni usufruisce del paesaggio; in ogni raccolta lo sfondo ambientale è una chiave interpretativa centrale che riflette le condizioni del mondo del poeta stesso: *Il franco cacciatore* o *Il conte di Kevenhüller*, per esempio, ci portano in un ambiente poeticamente frantumato e contraddittorio, esistente e allo stesso tempo inesistente («cercatemi dove non mi trovo. // Non so indicarvi altro luogo», *Indicazione*, da *Il franco cacciatore*) mentre opere come *Il passaggio di Enea*, *Il seme del piangere* o *Cronistoria* presentano luoghi autobiografici e, in generale, più cicoscrivibili.

GILBERTO ISELLA

La dimora e la preghiera. Appunti sulla poesia recente di Paolo Valesio

Le dimore, l'ultima sezione dell'autoantologia *Esploratrici solitarie* (Rimini, Raffaelli Editore, 2018), accoglie i testi poetici di Paolo Valesio che più risentono delle problematiche religiose legate al Cristianesimo.[1] Un Cristianesimo flottante e "impuro", costretto a venire a patti con la nostra epoca mondanizzata, di cui il poeta accetta di farsi il disincantato e solitario esploratore.[2] Offuscate le secolari certezze, l'epifania del divino può concepirsi soltanto per disseminazione e rifrangenza. «Io credo in un Cristo rifratto / in infiniti prismi e cristi e crismi», si legge in *Duologo all'orlo del cristianesimo*. Dove il frammentarsi-rifrangersi è già segnalato, sul piano del significante, dalle allitterazioni della vocale /*i*/, scindente e restrittiva a un tempo: «infiniti prismi e cristi e prismi».

Il titolo rimanda allo scritto *Las moradas del castillo* (1577) di Santa Teresa d'Avila, ma s'ispira egualmente al *Salmo 83* posto in esergo: «Quanto sono amabili le tue dimore!». Il dimorare concerne per principio il Figlio, inteso come soave carceriere a sua volta incarcerato nell'animo umano: «È Cristo in fondo il prigioniero / perché chi sta racchiuso / nel fondo è Lui». Oltre che ai testi

[1] Dopo aver studiato linguistica a Bologna con Luigi Heilmann, Paolo Valesio (1939) ha insegnato letteratura in prestigiose Università degli Stati Uniti (Harvard, Yale, Columbia, dove ora è Professor Emeritus). La sua ricerca si è imperniata in particolare sul rapporto tra retorica e scrittura, con saggi dedicati a D'Annunzio e Marinetti. Nel 1997 fondò la rivista «Yale Italian Poetry», in seguito divenuta «Italian Poetry Review». Dal 2013 è presidente del Centro Studi Sara Valesio, con sede a Bologna. Nel 1979 pubblica *Prose in poesia* (Guanda), la sua prima raccolta di versi, a cui sono seguite una ventina di libri poetici. Con *Analogia del mondo* vince il Premio San Vito (1991) e con *Il servo rosso* (2016) riceve il Premio Speciale Camaiore (2017). Valesio è anche narratore, con una Tetralogia di "romanzi quotidiani" per la maggior parte tuttora inedita.

[2] L'autore ci spiega compiutamente il significato del titolo: «Le esploratrici non sono personaggi dentro le poesie, ma le poesie stesse: che avanzano caute e sole – ciascuna di esse è responsabile soltanto per sé – in un territorio sconosciuto» (*Una testimonianza*, in *Esploratrici solitarie*, p. 7).

scritturali, il riferimento va alla filosofia di Meister Eckhart,[3] seppure in forme mediate. E ancora, in *Duologhetto*: «Confido di trovare / dimora in Te, come tu / la troveresti, per Tua grazia, in me». Un discorso un po' diverso meriterebbe l'abitare del soggetto, còlto nella sua autonomia psicofisica. Esso si presenta a volte come un'entità espansa e plurale (orale): «Sente un'anima dentro la sua bocca. È la sua, o appartiene ad altri? Può – vuole – tracciare / la differenza?», rileviamo in *Or(azion)ale*. L'unica dimora concessa a quel soggetto "differente" o, come vedremo meglio, in perdita d'identità, coincide con un tempio del tutto singolare; tale è il "sottosuolo meditante" ma anche foriero di alienazione del mondo tardomoderno. L'uomo cristiano, in specie, vi apparirà come un essere "concavo", catacombale. Così in *Duologo del cristiano*:

> A. Ma guarda, guarda là: un cristiano concavo,
> di catacomba e non di agorà.
> Le nuove catacombe non sono più le cupe
> (ma forse non lo sono state mai:
> c'erano inni, pitture).
>
> B. Ma in tutte il pensiero si profonda
> come pensamento non privo di letizia.
> Le liete/malinconiche – sembra dirci
> questo cristiano – le catacombe
> dove l'anima s'illude e delude
> talvolta della pace.

La catacomba, insomma, in quanto *dimora* destinata al «concavo» e indebolito cristiano d'oggi («concava forma» è il viso, si dice altrove). Dove i sentimenti, indotti dal mondo delle ombre e dall'illusoria "pace" che vi aleggia, risultano ibridi («liete/malinconiche») e i capisaldi oscillanti («s'illude»/«delude»). In maniera analoga matura il pensiero – che la rima «catacomba»/«si profonda» enfatizza quasi per contatto magico – lungo un *excursus* di genere rizomatico e ironico, per dirla con il

[3] Cfr. in particolare il seguente pensiero: «Questo Tempio in cui Dio vuole regnare [...] è l'anima umana, che egli ha formata e creata perfettamente simile a se stesso» (Maestro Eckhart, *Opere tedesche*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 123).

filosofo americano Richard Rorty.[4] Ne consegue una scrittura poetica reticente verso i "vocabolari decisivi" tràditi e cristallizzati. L'iter immaginativo di Valesio s'inscrive indubbiamente in un progetto di poesia cogitativa e dilemmatica. Venendo alle *quaestiones* trattate in maniera ricorsiva nel libro, esse riguardano in buona parte l'identità dell'io, così come lo spaesamento del cristiano di fronte alla propria epoca.

La catacomba, luogo deputato del "pensamento", rappresenta per il fedele, in prima battuta, un simbolico riparo dalla luce diretta e abbagliante della rivelazione.[5] Quella rivelazione, simboleggiata in un caso esemplare dallo svelamento del Santo Volto, che lo scrittore ritiene inattingibile, benché da perseguire con tenacia sia nelle sue declinazioni artistiche-esistenziali sia, per riverbero kenotico, entro lo "stampo" del viso umano. Testo esemplare, al riguardo, mi sembra *Imitatio Christi*, I, del 2004:

Gli occhi della sua mente non pervengono
a vedere come sia il Santo Volto –
eppure non rinunzia:
le sue visite all'arte e alla vita
mirano tutte in fondo
a trovare quel viso.

Comincia in questi giorni
a pensare che il Volto
stia anche nello stampo
e concava forma
del suo stesso viso

[4] Tengo presente soprattutto questa osservazione: «L'ironico non può fare a meno di mettere in contrasto il vocabolario decisivo che ha ereditato e quello che cerca di creare per sé. Se non il risentimento, per lo meno la reattività è insita nell'ironia. Gli ironici devono avere sempre qualcosa di cui dubitare, qualcosa da cui essere alienati» (Richard Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, Roma/Bari, Laterza, 2008, p. 107).

[5] La catacomba è al contempo luogo di reclusione e di sopravvivenza spirituale. Non ci sono prove per affermare la presenza di componenti neognostiche nella poesia di Valesio, ma nemmeno per negarne, sottotraccia, qualche soffio indiziale. Vale comunque la pena di riflettere, al proposito, sulle parole di un grande studioso della gnosi, Hans Jonas: «Il soggiorno nel mondo è un abitare – con cui, oltre l'idea di un ambito circoscritto, è allusa anche la possibilità di cambiare dimora –, il mondo stesso è una dimora o una casa e precisamente, in contrasto con le dimore risplendenti, la "dimora bassa", "oscura", la "casa cadente"» (Hans Jonas, *Gnosi e spirito tardoantico*, Milano, Bompiani, 2010, p. 149).

tra le palme affossato
mentre l'ostia si sbriciola in bocca
e dentro il corpo si espande.

«La vita dello spirito», così inizia la poesia dall'ammiccante titolo *Spirituale scusa – ma in che senso?*, «è ricca / di paradossi vari». L'organismo testuale s'impregna della luce sostitutiva-deformante erogata senza soluzione di continuità da segni verbali ambigui e metamorfici. Il soffio «che evoca il crepuscolo seròtino / in un interno modesto» (variante umile della catacomba, e perché no della caverna platonica) si prolunga nel soffio «che ravviva / la rossa puntina / d'un bastoncino d'incenso». La quale evocherà da parte sua tanto il corpo orante quanto un enigmatico «svelamento di erezione», fallica si presume (ma erezione – altrove il «sesso-luce» – non equivale forse, in un modo o nell'altro, a elevazione?). A entrare in scena, partendo dalla «brace minuscola», sono in ogni caso deboli fonti luminose «senza immagini senza somiglianze», refrattarie al principio d'identità. Grazie ad esse – gibigianne nel chiuso – è peraltro dato intuire ciò che rimane, ondivago e aleatorio, della luce suprema.

Laboriosamente rimessa in causa, in questa e altre prove, è dunque l'ipotesi identitaria. Ne andrà di mezzo, per prima cosa, la fede condivisa nell'integrità costitutiva dell'io, a partire dai suoi atti locutori.[6] Il dogma dell'*intus* a tutto tondo sarà ad esempio invalidato dalla "vertigine" che costantemente lo scuote. Leggiamo in *Identitario*, sezione *Le città*:

Ed è ancora e sempre la vertigine:
identità non è soltanto un modo
di indent uno via l'altro
i parrafi della vita
non è soltanto
(ma è già una maniera d'incomincio)
il bacio che indenta e che sdenta
che fa un *dent* – un incavo –
dentro la chiostra dei denti.
È un entrar entro sé, un'indentrità
che non rassicura e rannicchia
ma sfonda il dentro e in fuori lo rovescia.

[6] Forse a motivo del fatto che «occorre a ogni umano o poi o prima / di parlare con lingua biforcuta: e come non potrebbe / se si biforca sotto la cintura» (*La biforca*, in *I paesaggi*).

Dando per scontato che ogni discorso poetico si elabori grazie all'apporto di segni linguistici "eccedenti" – i cosiddetti scarti dalla norma – nel testo di sopra l'identità sospesa viene descritta mediante un'isotopia lessicale particolarmente complessa, dove la medesima "identità", parola capitale, soggiace alla disseminazione. /*Dente e derivati*/ («indent», nell'accezione inglese di fare una rientranza tipografica, "*dent*", "indenta", "sdenta") sono posti in relazione con il lemma /*incavo*/. Ma il bacio «che fa un *dent*» testimonia già un immaginoso incavo, un varco; è anche, se vogliamo, il segnale di quella "vertigine" introiettiva del primo verso (*vertigo* addentatrice, in aggetto sulle dentali /*d*/ e /*t*/) che finirà col rovesciare paradossalmente l'*intus* del soggetto nel fuori. Ossia nell'altro baciato, il collettivo umano, magari in quegli alberi cresciuti nella foresta di Dio – la «foresta d'uomini» cara anche al poeta francese Benjamin Fondane – di cui ci parla un altro testo:

> Lui ama gli uomini
> solo se li vede come alberi
> nella foresta di Dio.[7]

L'io nell'albero, l'io fuori, il nomadismo dell'abitare. Basterà uno sguardo, d'altronde, alla prima strofa di *Solecchio* (2004), componimento accolto nella sezione incipitale *I paesaggi*, per fugare in articulo mortis ogni sospetto di egocentrismo:

> Non vi è sotto l'occhio di Dio
> differenza tra l'accentramento
> sull'io e la fissazione sopra l'altro
> perché è sempre lo stesso
> scheletro, quello che scricchiola.

[7] È la prima strofa della poesia *La difficile solidarietà*. Qui, come in numerosi altri casi, gli elementi paratestuali (comprese le note a piè di pagina) assumono un'importanza rilevante: «Considero questi elementi come parte integrante di ogni poesia» (*Una testimonianza*, cit.). Nel componimento in causa il paratesto corrisponde a una precisa fonte evangelica: il miracolo del cieco risanato, che per prima cosa vede gli uomini «come alberi che camminano» (*Marco* 8, 22-25).

Torniamo a *Identitario*. A colpire innanzitutto è il destabilizzante idiolettismo «indentrità», vertice testuale. La costruzione del senso, volta a esorcizzare la sindrome identitaria, investe in un processo ininterrotto, per via di ibridazioni parallele e bisticci, significante e significato. Se ne ricaverà di conseguenza un ventaglio semantico e sonoro sostanzioso, che non coinvolge solo il dente (il metaforico dente avvezzo a mordere cibi non materiali) ma anche la bocca e per metonimia la parola, la «lingua biforcuta» di *La biforca*. Tanto da generare, nell'insieme, una dinamica somatica trascesa e di forte valenza connotativa, che ci offre molti spunti per entrare nel vivo dell'universo poetico valesiano.

Scrive il poeta nel testo introduttivo: «Due domande connesse ma diverse si sono aggirate e tuttora si aggirano nella mia mente mentre scrivo versi. La domanda della trascendenza e quella del rapporto (duello piuttosto che dialettica) fra il sacro e il profano». Per poi proseguire: «Posso precisare che sento la dimensione trascendente come qualcosa che sempre appare/traspare, e resta sempre elusivo; e inoltre cerco di mantenere una posizione di equidistanza fra la dimensione del sacro e quella del profano. Ciò significa, fra l'altro, che la mia non è una poesia religiosa» (*Una testimonianza*).

Non sappiamo fino a che punto questa confessione diafana sia immune dalla classica *Verneinung* freudiana. La riconosciuta elusività del dato trascendente non dev'essere peraltro intesa come frutto di uno scetticismo di comodo, tanto meno come 'indebolimento' dell'impegno etico. Vista l'improbabilità ai nostri giorni – nel solco tracciato dal Montale di «non chiederci la parola» – di una poesia asseverante e ordinatrice, tale carattere elusivo risulta in buona parte il risvolto dei processi dis-identificatori (o rortyanamente ironici) annotati sopra. Si potrebbe parlare in una certa misura di "sospensione del giudizio", di *epoké* quale presupposto indispensabile al poetare, entro un sistema in cui, complice l'immaginazione, tutto si limita ad apparire/trasparire.

Va d'altra parte preso in considerazione, per la poesia di Valesio, il ruolo non trascurabile delle contingenze e del vissuto personale.[8] L'ego è reso il più

[8] Insieme a dediche ed epigrafi, i dati relativi al proprio vissuto, scarni a dire il vero, confluiscono nel paratesto con un ruolo tutt'altro che accessorio: «Considero questi elementi [dunque anche le indicazioni di luogo e di tempo, *ndr*] come parte integrante di ogni poesia» (*Una testimonianza*).

sovente in maniera indiretta dietro maschere e *senhals* di vario tipo («per tutta la sua / americana vita»), dove la mente vive in stretta simbiosi col corpo sessuato e temporalizzato, entrambi all'ascolto del fuori-dentro. Diversamente dall'ultimo Caproni, che inscriveva il suo tortuoso rapporto con Dio in una metafisica nichilista, avvalendosi di un imponente apparato di paradossi e astuzie retoriche, Valesio preferisce lasciarsi guidare dalla pulsione diegetica *telle quelle*. Un raccontare discreto, per istantanee («Esausto d'improvviso – / ascoltando una canzone / nel buio della camera»), squarci visivi, ricordi di voci, un riferire conciso e aperto con naturalezza all'aforisma o al simbolo. Lo spostarsi (entro una geografia ben definita, tra Italia e America) e il creativo sostare, magari in una tela di Caravaggio o in un brano musicale di Schumann o Fauré, contribuiscono alla tenuta di simili strategie discorsive.

In prospettiva, palese o dissimulato, l'avvistamento dell'Altro. Non è la *mens* disincarnata, come si è potuto intuire, a regolare la relazione con l'Altro, piuttosto un'istanza intellettuale fortemente compromessa con le trame corporee e l'irruenza dei sensi. «La sua sensualità», si legge in *Intimità*, «è quella di sentire a ogni Pasqua / espandersi l'odore carnale / da un vaso di gigli». La "gaudiosa" carne, parte integrante di un humus storico-sociale mondanizzato e materialista, è in larga misura responsabile della distanza creatasi tra il soggetto e i territori del numinoso. Nell'ambiziosa *Lettera dell'autore, in forma di palinodia, a Santa Teresa di Lisieux*,[9] attraverso un recitativo autobiografico Valesio scopre le sue carte. La ritrattazione culmina nei vv. 12-16, in cui egli dichiara il disgusto di se stesso per aver strumentalizzato la Santa:

per averla sfruttata, trascinando
l'ombra del di lei corpo
per vie dislastricate, impolverate
di quel volgare ateismo
che si vive e si vuole edonismo.

[9] La *Lettera* si riferisce, come scrive l'autore in nota, a *Territorio di Teresa*, «un ciclo poetico organizzato intorno a una novena per Santa Teresa di Lisieux tenutasi a Saint Mary's Church, New Haven (Connecticut)», poi confluiti nel volume *Avventure dell'Uomo e del Figlio* (1996).

Formanti un'endiadi, «ateismo» ed «edonismo» costituiscono l'ostacolo maggiore al perseguimento dell'ascesi e della grazia. Che fare allora per redimersi, per porre almeno un argine alle volgari sirene di questo mondo? Sarà sufficiente, per il nostro poeta-attore, recitare di nuovo le poesie teresiane, a patto però di sussumere quel vincolo doppio e inevitabile, un vero e proprio aut aut, a cui egli non ha facoltà di sottrarsi. E cioè: o esibire impudicamente se stesso (nel recitarle) o fiaccamente mentire (nel rinunciarvi). Poiché «La religione è ciò che lega e blocca / che congestiona / il nostro viso di esasperazione / perché / possibile non é / il perseguire nella vita diaria».

Dicotomica, subordinata per destino a un *double bind*, si presenta dunque la vita intima della poesia, qualora la si consideri nella variante religiosa valesiana. Nell'ultima sezione dell'antologia la scrittura è profondamente implicata con la preghiera, evocando in alcuni momenti gli albori della letteratura giudeo-cristiana. Salmi, laudi e canti devozionali vi riecheggiano a intermittenza sullo sfondo, mentre esplicitamente litanico, nella scia di una leggenda medievale di Bonvesin de la Riva, è *Il giocoliere analfabeta*. E tuttavia l'enunciazione concede assai poco all'estasi o al misticismo, vi aleggia al contrario un clima al discrimine tra humour rarefatto e impuntatura drammatica, perfino aspra (vedi *Lourdes*). La richiesta d'ascolto dall'alto, va aggiunto, non si dissocia dall'interrogazione e dall'esposizione al rischio. Rischio già insito nella dimensione meticcia e "postmoderna", problematica insomma, di una poesia-prece del genere. Là dove appunto s'ingaggia il dichiarato "duello"(che non è "dialettica") tra immanente e trascendente. Con le sue reminiscenze baudelairiane,[10] *Prayerful* vale da testo paradigmatico:

Nei momenti precativi
si insinuano le preghiere nere,
le preci dell'osceno.
Sono dettate dai luciferini
oppure sono
suggerite dagli angeli come
preventivo intervento spurgo sfogo?

[10] Il velato riferimento concerne ovviamente *L'Hymne à la Beauté*, in particolare l'ultima quartina: «De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours, / Rhytme, parfum, lueur, ô mon unique reine! – / L'univers moins hideux et les instants moins lourds?».

Sarebbe demagogico
(ancora prima che peccaminoso)
confondere le bianche con le nere
ma nemmeno si possono
sprezzare le somiglianze:
nell'inginocchiatoio dello spirito
nella curva del capo nella supplica
nel mormorìo degli occhi socchiusi.

Prayerful non chiama in causa l'elemento estetico, determinante invece per l'autore dell'*Inno alla Bellezza*. Qui si tratta solo di fare un bilancio "oggettivo" e non pregiudiziale, soppesando discrepanze e somiglianze tra fattori che nell'ottica della morale condivisa paiono inconciliabili. Immerso fino in fondo nel dilemma, questo componimento illustra in modo magistrale l'ambivalenza che caratterizza la preghiera in Valesio. A livello di genotesto tutto ricondurrebbe all'ossimoro incistato nel lemma «luciferini»: Lucifero portatore di *lux*, ovvero il nome-tatuaggio dell'angelo decaduto. Sono pure in campo le opposizioni primarie («bianche»/«nere»), così come i segni vischiosi e disforici in quanto tali, che da «osceno» a «spurgo» e «sfogo» tingono di nero il testo. Segni di indubbia provenienza, sebbene riferibili in parte all'«intervento preventivo» degli angeli. Ma è nel mare delle «somiglianze», a conti fatti, che in trasognata dissolvenza il discorso va a sfociare, «nel mormorio degli occhi socchiusi».

«Fammi morire», così culmina *Giona*, al netto delle denegazioni dell'orante. La preghiera equivale spesso a una «frase mortalmente malata». Malata per l'insufficienza della parola umana, o per il lasciarsi risucchiare di questa dal selvaggio grido di dolore. In un modo o nell'altro la preghiera deve vedersela con il proprio rovinoso *alter ego* («le preci dell'osceno»), vale a dire la bestemmia, di cui i già visti «spurgo» e «sfogo» sono i sintomi. Si tenga anche presente che ogni presunta via di salvezza, sentiero lastricato di illusori ciottoli dorati, può portare alla perdizione. Così in *Costeggiando*, a chiusura della sezione *Le città*:

Un viottolo: vile e dolce
speranza d'immortalità.
Ma forse il lastrico
di ciottoli smaltati d'oro
porta giù giù nella tenebra?

Che la bestemmia, di cui si ragiona molto nell'opera, non sia altro che una preghiera "decostruita" in senso derridiano? Lo proverebbe il fatto che essa, pur erodendo l'ipotesto sacro, ne mantiene *coûte que coûte* la traccia, ovvero la sinopia semantica e simbolica. Il punto finale non è dunque la negazione, semmai una somiglianza perversa. La bestemmia (di sicuro effetto evocativo, sebbene etimologicamente scorretto, farla derivare da bestia) è una sorta di precipitato linguistico del "basso umano". Una tara paradossale che l'orazione porta in sé, addirittura il segno di un atto d'amore mancato, in senso freudiano, nella tormentata relazione dell'uomo con Dio. E d'altra parte l'abiezione, l'impurità, evangelicamente parlando, sono tangenti al sacro, come dimostra l'episodio dell'emorroissa guarita dal Cristo. Un marchio necessario impresso nell'innocenza umana? Parafrasando il *Poema per un verso di Shakespeare* di Pasolini, di cui intende riprodurre la «voce fantasma», Valesio afferma a chiare lettere:

> Ma le anime sono veramente innocenti,
> dunque non disprezziamo le nobili
> strisce di merda e piscio
> che decoravano classiche colonne.

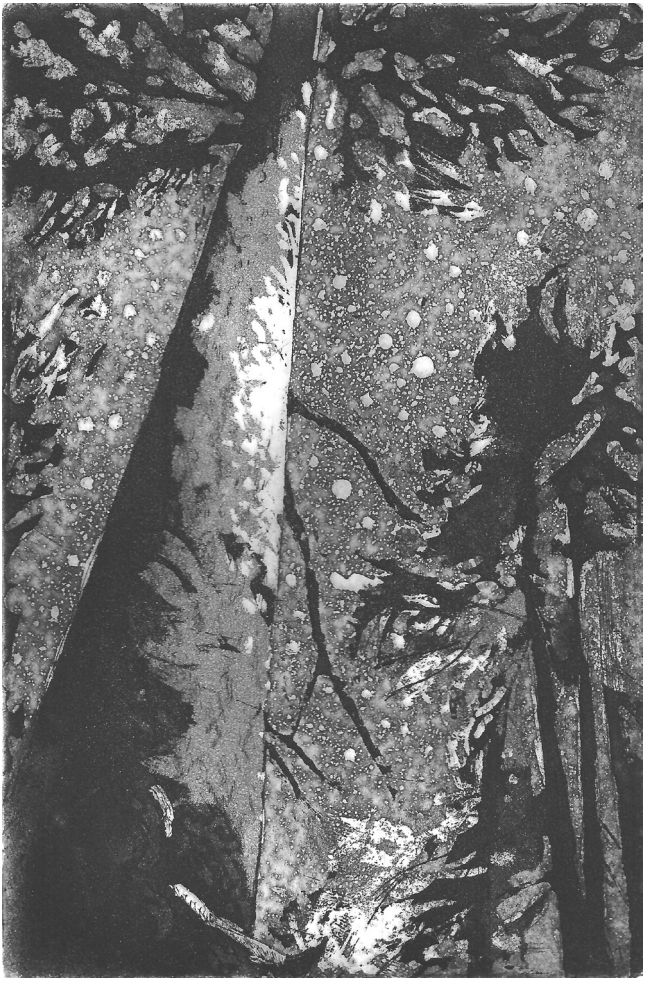
Anche perché il bianco delle marmoree colonne avrà presumibilmente la meglio. Per lo meno nel testo *La bestemmia*, 1, sezione *La città*:

> Pregare e bestemmiare
> è tutto un lavorare
> è tutto un affannare
> di mente e cuore e labbra
> ma nel duello sulla rupe
> suda e vince la preghiera.

Comunque stiano le cose, la preghiera tende a perseguire un difficile equilibrio tra la sua parte autentica e sana (il rivolgersi a Dio), e quella deviante e malata (l'empio dire). Lo mostra ad esempio *Gleichgewicht*, dove il conflitto assiologico, innestato dal reciproco scambio di attributi («calma», «furiosa») si risolverà in un assai precario compromesso. L'orante implora il Signore affinché lo aiuti «a tenere bilancia di parole / a non troppo oscillare tra i due estremi; / *calma* bestemmia

nera-e-rossa / o *furiosa* preghiera»[il corsivo è mio]. Eppure non tutti i dubbi sono fugati: «Tu non sei Febo, ed è vano chiedere a Marsia / l'armonia, così come / all'Uomo dalle membra dislocate». Sensibile tanto al richiamo del cielo quanto alle seduzioni della terra, custode di un illuminismo gravido di interrogativi, Valesio finisce nonostante tutto con l'esaltare la fede come forza di mediazione, come simbolica bilancia volta a garantire l'equilibrio. È quanto dice *Il segno della bilancia*. Nient'altro che un'utopia?

Confuse preghiere,
mormorii angosciati in cui a volte
si depreca la vita e altre volte
si lamenta la morte:
sono rafforzamenti della fede –
questa libra che calibra, esatta,
disperazione e speranza.



ANDREA CALDERINI – *Via Lattea*
(acquaforte, acquatinta, 2009)

MARICA LAROCCHI

Il testo interrotto. Per Stefano Agosti

Per Stefano Agosti il Verbo poetico – Femminile, Assoluto e Puro – si manifesta nel personaggio di Hérodiade, eroina eponima del poemetto di Stéphane Mallarmé. Non si tratta di un paradosso; lo sguardo che dà vita alla Parola poetica è quello ormai in bilico «tra il di qua e il di là» dell'agonizzante Giovanni il Battista, Precursore del Verbo, che, nel *Cantique de Saint Jean*,[1] Mallarmé attribuisce, «les yeux révulsés», alla testa di lui recisa, assimilata al sole in sosta nel punto più elevato della sua traiettoria durante il solstizio estivo. E rischia di confondersi con quello di Saul di Tarso, allorché, caduto da cavallo sulla via per Damasco, si scotomizza all'improvviso per non scorgere altro che «un ricchissimo Nihil». Così lo sguardo di Giovanni, ormai ottenebrato, diventa sorgente "bassa" – che scaturisce dal basso di una cecità quasi immemore – di Luce viva e di Parola autentica, astratta e carnale, tale da carezzare «il viso nuziale di Hérodiade» e «il volto della petrarchesca Laura», entrambi fulcri d'inesauribile fermento, di patemi dinamici.

L'Autore del mirabile *Alfabeto della testualità. Un dialogo*, edito nella Biblioteca di Nino Aragno nel 2019, convoca in queste pagine, risalenti al 1991, il critico Gianfranco Contini e il filosofo Jacques Derrida (ma sullo sfondo spiccano, più nervature che filigrana, i massimi linguisti del Novecento, Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson) per approfondimenti e chiarificazioni circa la tematica della Testualità/Textualité. Operata una sintesi dei loro rispettivi sistemi e metodi d'indagine, rivolgendosi all'amica filologa Maria Corti, interlocutrice prescelta,

[1] Stéphane Mallarmé compose il poema *Hérodiade*, ideato come opera drammatica in forma di trittico – *Ouverture*, *Scène* e *Cantique de Saint Jean* – tra il 1864 e il 1867. In una lettera a Henri Cazalis, ottobre 1864, dice a proposito di *Hérodiade* di avere inventato una nuova lingua «qui doit nécessairement jaillir d'une poètique très nouvelle», definita in breve: «Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit». Quanto al *Cantique de Saint Jean*, fu pubblicato postumo nella edizione delle *Opere* del 1913.

Agosti ne propone una straordinaria lettura che intreccia sapientemente, lungo il filo sottile ma saldo di altre importanti evocazioni (Proust, Lacan, Char, Valéry, Gadda, Pizzuto), incontri e frequentazioni – reali e immaginari –, carteggi, memorie di conversazioni e di scritture.

«Affinché possa ancora continuare», come si augura l'Autore firmando l'introduzione nel giugno 2019, pochi giorni prima della sua scomparsa, il *Dialogo* affronta il tema della Testualità quale pratica attiva del testo elaborando in modo sorprendente e simultaneo il metodo critico di Contini e il sistema derridiano della decostruzione fino a reperire numerosi punti di contatto intensi quanto inattesi. Così, nel corso del *Dialogo*, la Testualità si configura come il luogo dove il Discorso «esce dai gangheri», cioè sfugge agli schemi logico-razionali della logica occidentale, e si ritrova, «viene deportato» negli ambiti dell'Impensato, prediletto da Mallarmé, da Petrarca, da Dante nella cantica del *Paradiso*.

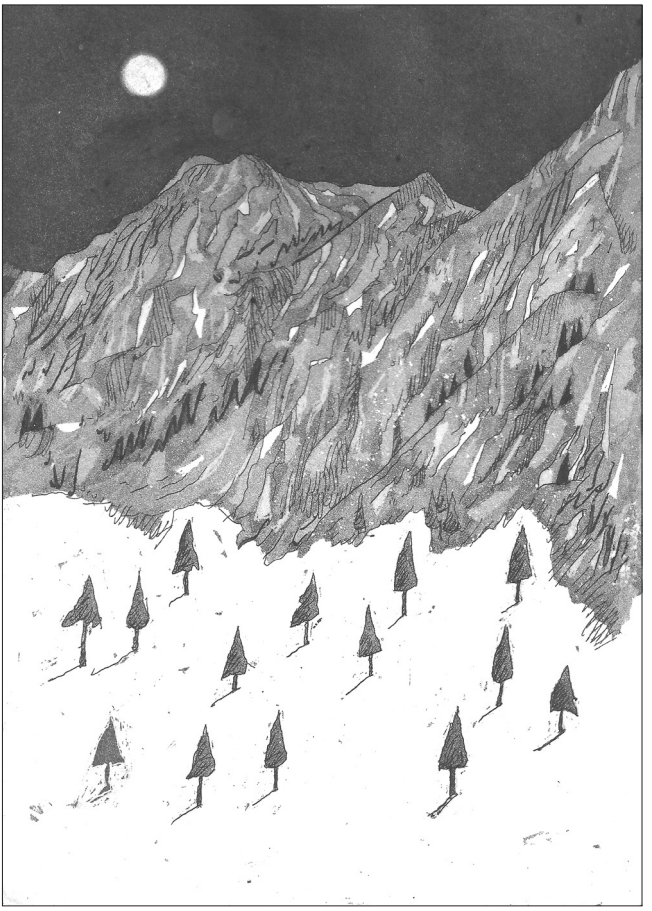
E si scopre in quel territorio misterioso dove la Parola poetica esibisce il proprio *manque-à-être* di ascendenza lacaniana, prossimo alla mancanza originaria di una formulazione "piena", che fondi e riveli l'essere, come voleva Martin Heidegger; persino vicino a quella matrice negativa o *neutre* che preme al convito anche Maurice Blanchot. Allora il dialogo si fa intrigante, stringe e costringe il lettore nella morsa ineluttabile dell'energia verbale: proprio là dove essa si fa e si disfa senza tregua, fin troppo simile alla tela di Penelope. Agosti insiste nel dirci che la Parola poetica è perciò sgombra di ogni menzogna conseguente alla dizione convenzionale; e che la sua verità «è garantita solo se si perde nel flusso degli eventi e nei labirinti analitici», poiché colà la legge del Tempo non è più in vigore, e il futuro vibra già nel passato come nel presente.

In quanto energia verbale, quest'idea di Testualità, sempre in fermento e mai conclusa, si sviluppa traverso i nodi e gli snodi del testo privilegiando in particolare le figure sonore dell'universo semantico, in quanto «pratica viscerale della lettura della lettera». Perciò sembra consistere nell'attivazione memoriale di un archivio mentale operante nel corpo e nel testo, il quale assume, in virtù della raggiera delle varianti (Contini docet), lo statuto di testo «mai compiuto, ma solo interrotto».

La Parola poetica, «Femminile allo stato puro», «fuori dell'opposizione maschile/femminile», oltre ogni distinzione di sesso, è insieme «stellare e carnale», ma sempre «amorosa» poiché costituisce il «dono dell'Altro» in perenne circola-

zione, anche per quei destinatari inconsapevoli del dono stesso la cui fruizione non è mai simmetrica. Anzi: è l'invenzione dell'Altro in quanto pensieri, affetti e astrazioni si mescidano col vissuto dei sensi – con la carne – per poi sciogliersi e decomporsi – sublimarsi – sulla soglia del Senso esplorato da Algirdas J. Greimas.

Ma qui, il mio tentativo di leggere queste pagine preziose di Stefano Agosti si sfilaccia, perde forza e s'interrompe fra commozione, ammirazione e l'affetto per un Maestro unico, per l'amico insostituibile.



ANDREA CALDERINI – *Senza titolo*
(acquaforte, acquatinta, 2019)

OTTAVIO GHIDINI

«Offrire intuiti al pensiero»: Manzoni poeta (una conversazione con Pierantonio Frare)

È stato recentemente pubblicato il volume I dell'Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, presso il Centro nazionale di studi manzoniani di Milano. Esso raccoglie gli *Inni sacri*, le odi civili e altri testi in versi composti dall'autore dopo la conversione. È corredato, inoltre, da un'antologia piuttosto consistente d'interventi critici, nove datati tra il 1816 e il 1843 e uno del 1860, di lettori "colti" come Ermes Visconti, Johann Wolfgang Goethe, Francesco Ambrosoli, Niccolò Tommaseo, Louise Colet. Il volume è a cura di Pierantonio Frare, docente di Letteratura italiana presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Studioso di numerosi autori, da Dante a Primo Levi e Umberto Eco, da Foscolo a Manzoni, da Emanuele Tesauro a Parini, ha pubblicato *L'ordine e il verso. La forma canzoniere e l'istituzione metrica nei sonetti del Foscolo* (Napoli, 1995), *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro* (Napoli, 1998), *«Per istraforo di perspettiva». Il «Cannocchiale Aristotelico» e la poesia del Seicento* (Pisa-Roma, 2000), *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni* (Firenze, 2006), *Il potere della parola. Primo Levi, Dante, Manzoni* (Novara, 2010), *Leggere i "Promessi sposi"* (Bologna, 2016).

Professor Frare, l'Edizione nazionale ed europea delle opere manzoniane prevede due volumi dedicati al Manzoni poeta: qual è il discrimine che si è seguito?

> *Il discrimine tradizionale, cioè quello tra le opere approvate da Manzoni stesso e quelle che egli invece ha rifiutato, per vari motivi. Con tre eccezioni: l'ode civile* Aprile 1814 *e due inni sacri entrambi incompiuti:* Il Natale del 1833*, intrapreso per la morte dell'amatissima moglie Enrichetta, avvenuta appunto il giorno di Natale del 1833 e interrotto per l'incapacità dell'ingegno di rispondere al sentimento, come confessa Manzoni in una sua lettera; e lo straordinario* Ognissanti*, lasciato incompiuto quando l'autore s'avvide (e sono di nuovo parole sue) che non era più la poesia a correr dietro a lui, bensì egli ad affannarsi dietro ad essa. Ma la poesia gli piaceva, tanto che nel 1860 ne diede le strofe centrali alla poetessa francese Louise Colet, ben sapendo che le avrebbe pubblicate.*

Che cosa rappresenta la poesia per Manzoni?

Difficile rispondere con nettezza, anche a causa nella lunga durata della vita e dell'attività poetica di Manzoni. Cominciamo a insistere sul fatto che Manzoni volle fortemente essere poeta e seguì sempre la sua vocazione, pur se la vena sembra tacere per intervalli anche lunghi: la sua prima poesia è del 1801, l'ultima, in latino, del 1868. Nel giovanile sermone [Sulla poesia] *(1804) dichiara che essa è un'arte (nel senso di attività artigianale) e che per esercitarla occorre quella che oggi diremmo un'etica professionale, congiunta a una completa padronanza degli strumenti tecnici del mestiere. Nel* Discorso del romanzo storico *(1850) assegnerà alla poesia un ruolo ben più significativo, che del resto è quello che il suo stesso esercizio poetico gli aveva consegnato e insegnato: la poesia ha il ruolo di ri-velare (di inventare, nel senso del latino* invenire*: trovare, non creare) «qualità e relazioni più recondite e meno osservare, o non osservate»; e la sua «virtù [...] è di offrire intuiti al pensiero»: cioè, la poesia, come la filosofia e le scienze, «estende effettivamente la cognizione». Come si vede, una conclusione decisamente anticipatrice di tanta riflessione novecentesca.*

Che rapporto c'è tra la conversione e la scrittura poetica? Questo ha delle ricadute solo sui contenuti o anche sullo stile, sulle forme dell'espressione?

La conversione significa una convinta adesione alla religione cattolica, che, dice Manzoni, domina il suo intelletto; ne consegue che anche le scelte stilistiche mutano. Innanzitutto, la poesia degli Inni Sacri *si configura come una variazione (in senso musicale) di parole umane sulla Parola divina; in seguito, quando egli acquisterà sempre maggiore autonomia, la Parola sacra, anche nella sua declinazione liturgica, diventerà il sottotesto che, senza apparire in piena evidenza nella superficie testuale, tuttavia la feconda e lievita. Anche le scelte retoriche muteranno:* I promessi sposi*, ad esempio, sono un romanzo della conversione, la quale non instaura, come si tende a ritenere, una contrapposizione frontale tra l'uomo vecchio e l'uomo nuovo, che dovrebbe cancellare il primo; bensì permette all'uomo nuovo di ri-significare le qualità dell'uomo vecchio, re-indirizzandole alla sequela di Cristo. Dal punto di vista dello stile, ciò si manifesta in una struttura narrativa fondata sul movimento della crescita e non sull'immobilità della contrapposizione e nel superamento della figura retorica dell'antitesi, sostituita dalla figura retorica della* correctio*, che appunto assomiglia all'antitesi, ma, rispetto ad essa, instaura non la parità dei due termini in relazione, bensì la superiorità del secondo sul primo.* Non x, sed y*, insomma: come,*

esemplarmente, nella notte dell'innominato: «Ma appena rimase solo, si trovò, non dirò pentito, ma indispettito d'averla data. Già da qualche tempo cominciava a provare, se non un rimorso, una cert'uggia della sua scelleratezza. Quelle tante ch'erano ammontate, se non sulla sua coscienza, almeno nella sua memoria, si risvegliavano ogni volta che ne commettesse una di nuovo». Ma anche il pluriprospettivismo manzoniano, cioè la scelta dell'autore di presentare lo stesso avvenimento da diverse prospettive, da diversi punti di vista (si pensi a quante volte e in quanti modi diversi è raccontata la rivolta di San Martino e il ruolo che in essa ha avuto Renzo) costituisce il corrispettivo stilistico della consapevolezza che l'uomo ha una conoscenza solo parziale dei fatti e delle persone e che l'unico modo per conoscerle il meglio possibile è raccogliere una molteplicità di punti di vista (la totalità è appannaggio di Dio).

Inni sacri e odi civili: quali nessi sono avvertibili tra testi di diversa ispirazione?

Innanzitutto, c'è una parentela di ordine metrico (eccezion fatta per le due canzoni Aprile 1814 *e* Il proclama di Rimini*): si tratta di componimenti in strofe rimate, per lo più di versi brevi, costruite sulle figure retoriche dell'iterazione: il che significa, sostanzialmente, cantabilità, memorabilità e conseguente popolarità. Detto questo, si tratta di distinguere:* Il cinque maggio *può senz'altro essere considerato il sesto inno sacro, come già vide un intelligente critico contemporaneo, Lorenzo Montani, perché costituisce una meditazione sull'ascesa del superbo, sulla sua caduta (vale a dire, una variazione sulla vicenda sintetizzata nel* Magnificat*) e sul suo pentimento, che apre la strada alla salvezza (non a caso, nell'ode agisce l'intertesto del canto XI del* Purgatorio*, quello dei superbi pentiti). E nello stesso ambito rientra anche il coro di Ermengarda. Diverso è il caso di* Marzo 1821 *che, pur nella parentela di schema metrico con l'inno dedicato alla* Passione*, presenta elementi contraddittori: il mondo di pace degli* Inni *cede ad una esaltazione della guerra giusta (tale Manzoni riteneva quella condotta per la libertà della patria) che stride, se si pensa che l'ode è quasi contemporanea alla* Pentecoste *definitiva (rispettivamente, 1821 e 1822).*

Il discorso politico assume elementi religiosi: non c'è qualcosa di scostante in questo aspetto della poesia manzoniana?

Ai nostri occhi, certamente. Per un quadro più completo, bisogna tenere conto della fortissima passione politica di Manzoni, che anelava fin dal 1801 alla libertà, all'indipendenza e all'unità d'Italia, che attraversò numerosi delusioni, passando per momenti (il 1814-1815, il 1821, il 1848), in cui pareva che queste aspirazioni po-

tessero realizzarsi e che ne vide il conseguimento solo alla fine della sua lunga vita. Si aggiunga che libertà, indipendenza, unità sono aspirazioni profondamente umane e quindi (direbbe Manzoni) di origine religiosa. La libertà concessa da Dio a ciascuna persona si deve logicamente estendere all'intera nazione nei confronti delle altre, allo stesso modo in cui la dispersione – dei singoli e delle comunità – va ricomposta in una superiore unità. Del resto, come l'autore sintetizzerà nel 1863 (ma il tema era ancora attuale), in una lettera a un giovanissimo de Amicis, «Religione e patria sono due grandi verità, anzi, in diverso grado due verità sante; e ogni verità può spiegar tutte le sue forze e usar tutte le sue difese senza insultarne un'altra». Il nazionalismo italiano di Manzoni trovava alimento e modello nel nazionalismo biblico, derivandone anche la visione, certo non compatibile con quella soggiacente agli Inni sacri *e alla* Morale cattolica*, di una guerra giusta («Iddio co' ben pugnanti ha vinto»:* Aprile 1814*, v. 64), appoggiata da un Dio vindice degli oppressi e punitore degli oppressori già in questo mondo (a completare il quadro, rendendolo più mosso, va tuttavia aggiunto che egli fu un coerente e tenace avversario del potere temporale dei papi, in tempi in cui non era facile esserlo). Del resto, il tema della liceità della violenza contro l'oppressore si ripresentò ai cattolici durante la lotta contro il nazifascismo, trovando risposte diverse. A volte mi domando che cosa farei io, in situazioni analoghe: ringraziamo Dio che ci ha preservati, finora, da simili strette.*

La Bibbia e il Manzoni poeta: che rapporto c'è?

Credo di aver già risposto, almeno parzialmente, in precedenza. La Bibbia è la verità rivelata, dove l'aggettivo è importante tanto quanto il sostantivo. La poesia di Manzoni intende essere, a sua volta, l'incarnazione linguistica del vero morale, che se non fosse detto in parole non si lascerebbe cogliere dagli uomini; e che, in quanto incarnazione, deve avere il carattere della bellezza, per attirare a sé quante più persone possibili. E deve avere allora anche il carattere della popolarità: ne consegue che la lingua non potrà essere quella aristocratica ed elitaria della tradizione colta, ma dovrà essere una lingua il più vicina possibile all'uso comune. Questo itinerario, che troverà il proprio approdo definitivo nei Promessi sposi*, inizia già con le poesie, che ricorrono a molti termini tipici della prosa e prima di Manzoni esclusi dalla tradizione lirica. Anche in questo caso il modello, come già per il Dante della* Commedia*, è quello biblico: la Bibbia dice le cose più alte nel linguaggio (parlo qui della versione latina) più semplice.*

E tra Manzoni e la riflessione teologica?

Ci sono due libri che meglio di altri hanno messo a tema l'argomento: quello di Romano Amerio, Manzoni filosofo e teologo *(1958), e quello di Giuseppe Langella,* Manzoni poeta teologo *(2009). Il primo mette l'accento sulla robustezza e sulla coerenza del sistema speculativo di Manzoni, l'altro sulla sua volontà di essere poeta teologo nel senso indicato da Vico, di rifondatore di una civiltà su basi religiose, dopo la tabula rasa tentata e in parte attuata dal Settecento materialista, dalla rivoluzione francese e dalla religione civile napoleonica. Entrambi i critici insistono soprattutto sul fatto che Manzoni medita o mette in versi (o in prosa artistica) contenuti religiosi. Credo che si potrebbe e si dovrebbe andare un pochino oltre, poiché Manzoni è poeta teologo perché proprio il suo strenuo esercizio per raggiungere la veste linguistica e metrica più "bella", perché più adatta ai contenuti che si vogliono trasmettere, gli consente di approdare a verità teologiche ancora im-pensate, che diventano vere nel momento stesso in cui, formulandole, le scopre. È ciò che avviene ad esempio nella penultima strofa della* Passione*, in cui l'io-comunità cristiana non solo intercede per il popolo ebreo, ma si accomuna ad esso nella colpa, superando d'un balzo un diffuso antigiudaismo; o nell'ardita formulazione retorico-concettuale della* Pentecoste*, vv. 95-96 («e sia divina ai vinti / mercede il vincitor»), che trasforma il tradizionale ossimoro, per di più in figura etimologica, tra vincitore e sconfitto, in un vertiginosamente indecidibile e reciprocamente arricchentesi scambio di ruoli (fatta salva, s'intende, la priorità ontocronologica del divino). Aggiungo un particolare, rivelatore di una poetica attenta a tutti i dettagli: nel 1822 Manzoni aveva scritto* Vincitor*, con la maiuscola; nell'edizione definitiva (1855) instaura la minuscola, per rendere anche graficamente l'umiltà di Dio, che si fa uomo.*

Se dovesse scegliere, quale è, secondo lei, il testo più bello tra quelli raccolti nel volume? Perché?

La poesia che prediligo è l'ultima, l'incompiuta Ognissanti*. Se esprimere una preferenza è facile, difficilissimo è indicarne le ragioni. Ci provo, senza pretendere a una impossibile oggettività. In* Ognissanti *Manzoni dimostra una libertà rispetto alla Parola biblica e liturgica, una padronanza della sintassi del periodo, una fusione tra metro e sintassi, infine una capacità di collegamenti analogico-simbolici nuovi, e pur tuttavia pertinenti, che non aveva mai sperimentato prima; e che apre la via ad una nuova poesia, che sarà percorsa, in Italia, dal Pascoli più grande. Forse Manzoni, consegnando nel 1860 le strofe centrali di* Ognissanti *alla Colet, voleva*

che esse arrivassero a Baudelaire, che tre anni prima aveva pubblicato i Fiori del male*, per suggerire uno sbocco diverso alla poesia europea.*

Ha senso parlare di "attualità" o "inattualità" del Manzoni poeta? Se sì, in quali termini?

Bisognerebbe forse domandarsi preliminarmente se abbia senso in generale parlare di attualità o di inattualità di eventi, vicende, opere del passato o se il termine più esatto non sia qualche cosa tipo durata o perennità. I "contenuti" degli Inni sacri *e delle odi civili hanno tutto ciò che serve per essere considerati perenni: si parla della libertà sociale e politica, del male, del perdono, dell'incarnazione, passione e morte di Cristo e della sua risurrezione, della vita dell'uomo e del suo destino, su questa terra e oltre. Penso che anche chi non crede debba pure misurarsi con tali questioni, anche se avesse deciso, come l'innominato, di vivere come se quel Dio di cui aveva sentito palare non esistesse. Arriva un momento dell'esistenza, per alcuni presto, per altri tardi, in cui queste domande non possono essere eluse, poiché è sempre l'eterna questione di Amleto, se sia meglio essere o non essere. La forma in cui queste domande sono poste può anche risultare scostante, nella nostra età alla continua ricerca di facilitatori: un po' di fatica bisogna pur farla, ma è quella per salire in cima a una vetta da cui si gode un ampio panorama, che remunera. L'attualità, dunque, è fuori discussione, in quanto perennità dei problemi posti; ma essere attuale non significa suscitare interesse. Del resto, lo ricorda lo stesso Manzoni nel prologo alla* Morale cattolica *(1819): agli albori del Cristianesimo, quando «San Paolo fa sentire nell'Areopago le parole di quella sapienza, che ha rese tanto superiori le donnicciuole cristiane ai savi del gentilesimo», «i savi gli rispondono che lo udranno un'altra volta. Essi credevano di avere per allora cose più importanti da meditare che Dio, l'uomo, il peccato e la redenzione». Il disinteresse è problema antico e sempre nuovo, dunque. Come suscitare l'interesse? Qui entrano in gioco la società e il sistema scolastico, in tutti i suoi ordini e gradi. Quest'ultimo, in particolare, ha anche la funzione di tramandare, a volte persino contro la volontà degli studenti, ciò che dura: una riserva di sapienza e di verità, depositata nella bellezza di una forma definitiva, alla quale attingere quando l'interesse per certi problemi dovesse finalmente risvegliarsi (non si risveglierà in tutti, né in tutti nello stesso momento); e con esso risvegliarsi l'urgenza di domande di vita, alle quali solo alcuni testi (o alcuni testi meglio di altri, se vogliamo essere meno esclusivi) possono rispondere. Quelli manzoniani sono tra questi: non solo* I promessi sposi*, ma anche le poesie.*

Appendice al *Perdono*

Uno dei momenti
che più lucido ricordo
è quando ho sbagliato
a tagliarti un'unghia.
Non parlavi, ormai,
e prossimo a nessuno
(a una cosa, tutt'al più) eri.
La smorfia di dolore
sul viso, ricordo, la più sincera
smorfia di dolore che ti vidi mai;
senza parole già da tempo,
smorfia muta, come eri tu,
come ora, che t'interrogo
e un poco, come allora,
non ci sei.

È stato il primo insegnamento in assenza
che mi hai consegnato: guarda,
guarda quanta gente per un saluto,
questo il risultato della coerenza.

Ero stato un altro fino a quel momento
e non avevo pianto ma tutta quella gente
mi ha quasi tramortito e singhiozzavo,
singhiozzavo, foglia e vento, imparavo.

Ho visto il tuo corpo
devastato, fatto a brani
e sparso
era la terra erano i semi
che il merlo cercava furioso
nei vasi e sparpagliato
sul davanzale,
spiaccicato sui vetri.
Ti ho visto con orrore
da qui, da dietro.
Era il tuo corpo che aspettavo
rifiorisse, tornasse vivo,
erano i girasoli
che mi aveva regalato
non memoria e desiderio misti
né il cadavere
l'anno prima piantato in giardino,
era Aprile,
saresti stato tu resuscitato.

Tra le cose non consolanti sei
esattamente come tutte le altre.

Di una consolazione che non c'è
si va cercando orma forma posa,

per quando non sapremo più di te
di quei tuoi occhi fissi dentro i miei.

Faremo di tua immagine una cosa
esattamente come tutte
le cose che non bastano per sé.

L'ape morta nel rigido novembre
è rimasta stecchita sulla rosa,
sulla tua pietra, pietra anche lei
come te; un oggetto ormai.

M'accenni da là sotto, dove stai,
mandi un'ape a mostrarmi
cosa devo e non devo, come mai...

Perdoni e io perdono, non so più cosa
non credo ricordi, io certo no,
dimentichiamo, lascia stare
ma forse ora, da lì, lo sai.

E solo quando tu sei stato eterno
sono potuto nascere a mia volta
(morire come il seme sulla pietra)
come costola che mi è stata tolta.

da *L'ora ferma*

I

Il destino autunnale delle foglie
(il loro cadere e marcire,
essere spazzate via, finire
nell'inceneritore) è uguale
al nostro, dilatato negli anni,
non compresso in stagioni.
Sui rami spunteranno
altre foglie, diverse, a primavera.
A ogni sera seguirà un mattino,
a ogni vecchio un bambino.
Voci nuove, voci perse.

II

O, lo so, che ci aggrappiamo tutti
a quello che abbiamo.
La casa, nostra. Il letto, la poltrona.
Una borsa. Ma anche
il modo di prendere il caffè
la mattina, con tre biscotti.
E fuori, guardare sempre lo stesso vaso
di salvia, lo stesso pezzetto
di cielo. Il gatto che si liscia il pelo,
il vecchio cd del liceo.
Ripetere i gesti, i saluti:
e paura di perderli.
No, non quello che abbiamo
è importante. Quello che aspettiamo,
invece, ci aiuta.

IV

Com'è affamata la memoria, sempre;
sempre cerca una spia luminosa
che improvvisa si accenda.
Il sorriso straniero
di un tizio straniero sul tram;
o qualcosa di appena percettibile
quando vaghi distratto infreddolito
sulla via di casa: una tenda tirata
da mani nervose, di fronte;
la divisa del vigile
impettito sulle strisce.
Così torna severo o pietoso
il ricordo schivato,
orizzonte inevitabile
del tuo eroso pensiero.

V

L'ingannevole fedeltà degli oggetti
(la loro bontà devota
tra tanti tradimenti)
è solo indifferenza a noi,
alla nostra abitudine
più pigra. Quando possono
si rompono, si inceppano,
spariscono – giusto per sottrarsi
a un chiaro abuso.
La rivolta consapevole che tramano
è una quieta vendetta
a ogni nostra vuota, cieca
ingratitudine.

VIII

Ed ecco che vacilla, trema,
la parola, incerta sul suo dirsi,
o dire amore, altre parole
ad amore vicine: ma non tanto
abusate. E le vorrebbe grate,
sorgive le vorrebbe, prive
di eco, prive di memoria
(donate in passato a chi
non le ricorda). Aperta,
luminosa: così si sogna,
la parola di un sentire
improvviso, di una storia nuova.
E in un istante, osa.

Polsi sottili

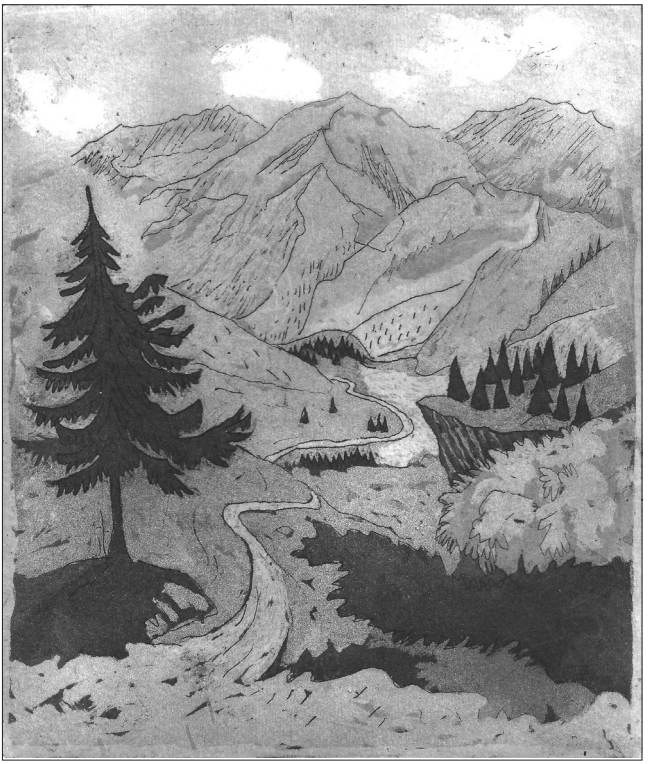
Polsi sottili è un fumetto di Giorgio Carpinteri uscito nel 1983 su «Valvoline», storica rivista sperimentale italiana. Ripubblicato da Coconino nel 2013, quest'opera esprime ancora con grande forza lo spirito fuori dagli schemi che all'epoca animava l'autore e i suoi colleghi, tra cui Igort e Lorenzo Mattotti, quando ancora non erano considerati maestri della nona arte.

La storia si svolge in una grande città, che potrebbe appartenere a un altro mondo o al futuro, in cui il Grande Meccanismo (chiamato anche G. M.), dittatore impersonale e incontestato, dirige ogni evento. Protagonista è la giovane Caterina Podom che, grazie al potere segreto di intervenire sugli ingranaggi colla forza del pensiero, vive saccheggiando impunemente depositi di denaro. Lei e altri criminali, per via dell'imprendibilità favorita dal comune *modus operandi* straordinario, vengono denominati proprio "polsi sottili". Ma le vicende di Caterina intersecano molti altri personaggi, tra i quali il suo gatto parlante Velluto, uno studente di criminologia innamorato di lei senza neppure conoscerla, una banda criminale rivoluzionaria composta da "uomini verdi" (vegetali antropomorfi provenienti dal sottosuolo) che tramano contro il Grande Meccanismo, un commissario che indaga sui "polsi sottili" rischiando la propria colonna vertebrale (la cui rottura costituisce una minaccia ricorrente per chiunque non compia a dovere un incarico affidato dal G.M.), una spora attraente e cinica e un appartamento pensante affezionatissimo al proprio inquilino. La precisa confusione che si evince da questo elenco parziale regna anche nel disegno, in cui si incrociano espressionismo, futurismo, cubismo, costruttivismo russo, in un tripudio di geometrie multicolori, travolgente e disorientante. Le espressioni e le pose dei personaggi, perfino gli sfondi, sono sempre angolosi, estremi, contorti, ma senza mai sconfinare nell'incomprensibilità. L'autore unisce il tutto in una trama noir intricata, ma di secondaria importanza davanti al circo di distorsioni iperboliche che sfila sulle pagine, e inserisce volontariamente degli accenni a questioni inesplicate per aumentare l'enigmaticità dell'insieme.

La costante sensazione del lettore o della lettrice sarà di piacevole smarrimento e curiosità. Si avrà l'impressione di trovarsi in un mondo che appare straniante solo per l'impossibilità di studiarne più a fondo le regole segrete; proprio come accade a un turista in una breve visita, il quale può avere un'idea solo parziale ed esoticizzata di un luogo che, tuttavia, indovina essere ben più vasto di quanto sperimentato. Il risultato è una corsa folle sulle montagne russe dell'immaginazione, toccandone abissi e picchi: un po' di vertigini, ma, se si ha gusto per i divertimenti estremi, assai elettrizzante.

(Elisa Rossello)

MOTOR COMICS



ANDREA CALDERINI — *Valfredda*
(acquaforte, acquatinta, 2019)

Fabio Pusterla, *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, p. 220.

La poesia di Fabio Pusterla è una poesia dello sguardo e degli elementi della natura: montagne, fiumi, valli, rocce, fuoco, acqua, sono frequentemente soggetti dei versi; il paesaggio è, fin da *Concessione all'inverno* (1986), uno dei suoi temi e coerente, perciò, è l'esergo: una citazione da Andrea Zanzotto, uno dei maggiori di Pusterla e di tutti i poeti venuti, come Pusterla, una generazione dopo; Zanzotto che, più dei suoi coevi, ha scritto e riflettuto sul paesaggio, sulle questioni che lo minacciano e lo deturpano. La poesia di *Cenere, o terra*, poggia per l'appunto sugli elementi del paesaggio che ciascuno può vedere intorno a sé (meglio se non abita in città, a dire il vero). Scaturisce da descrizioni accurate, come sempre attentissime ai particolari ma nella raccolta hanno ampio spazio anche le cose umane. Descrizioni che subito, appena grattata la sottile crosta della metafora, lasciano trasparire un pensiero lucido e critico sulle sorti del mondo e dell'umanità. I termini "mondo" e "umanità" non sono iperbolici: è lo sguardo del poeta e la sua parola a rendere possibili così ampie induzioni. Induzioni a cui il lettore è in qualche modo costretto da accostamenti talvolta arditi: valga come esempio il titolo della prima sezione. Pasolini appeso, e la strofa di apertura della prima poesia: «Poi finalmente si è fatto vivo il vento / da giorni e giorni in agguato dietro ai boschi: / era, prima di giungere, una luce / dura scartavetrata dentro l'aria / immobile. Ogni cosa pungeva, e da ogni margine / salivano immagini estreme, alberi visti / come da un ultimo sguardo, tali obliqui / di polvere accecante, solitudini. // Tutto sembrava un addio...». Fin da primi versi insomma si incontrano gli elementi cardine della poetica di Pusterla; il testo si risolve nella descrizione di una folata di vento minaccioso e distruttivo da risemantizzare, però, in virtù di un titolo di sezione così marcatamente, a suo modo, disturbante e da ricondurre a un contesto di significazione diverso e distante.

Splendide, a mio avviso, sono proprio alcune liriche che sembrano limitarsi a descrivere elementi naturali (*Forza luna*, *Stella bassa*, *Nebulose oscure*, *Stelle di calcite*, *«Am Gletscherrand»*, *Salice perso*, *Da ponti, rocce, sbalzi*, *Pizzo dei Tre Signori*, *I fuochi di Tomi*, *Robinie*) dove la celata, ma mica poi tanto, ammirazione per lo spettacolo può far pensare all'entusiasmo di descrizioni altrettanto ammirate di autori probabilmente distanti da Pusterla (penso ad alcuni romantici tedeschi) ma il paesaggio, in fin dei conti, è lo stesso: la mitizzata Svizzera meridionale (mitizzata dai romantici, intendo). Con una macroscopica differenza:

se nei romantici tedeschi la contemplazione del bello di natura e lo stupore estatico erano suggeriti, tra gli altri motivi, anche da un ottimismo legato alle vicende storiche e alle riforme attese con la prima stagione napoleonica, in Pusterla l'osservazione del paesaggio naturale – ma anche umano – verrebbe spontaneo integrarla con domande che nei testi rimangono implicite: perché il bello? E da dove ha origine? E quale funzione può avere? Domande che spesso in altri testi, quelli suggeriti da situazioni o (micro)accadimenti umani (*Venditore ambulante di rose*, *Frammenti metropolitani*, *Tre apparizioni a Wassen*, *Sovrapposizioni a Berlino*, *Via Trinchese*, *Annarosa sul treno del ritorno*) si ribaltano in perché l'ignoranza? la stupidità, la ferocia? L'osservazione della natura e dell'agire umano ha insomma in Pusterla ben poco di ottimistico pur senza sforare nel moralismo: è la cifra di un tono ormai inconfondibile.

(Massimo Migliorati)

Matteo Veronesi, *Dieci Inni alla Morte*, Genova, Lotta di Classico, 2019, p. 48.

Si può inneggiare alla morte? Personificandola, o vedendola ora come un'allegoria, ora come un'ombra innocua, mite sodale di cammino? In *Dialogus de poësi* mi rivolgo a Matteo Veronesi autore di *Dieci Inni alla Morte* (Nuova Provincia, 2009, ora ripubblicato da Lotta di Classico con un progetto grafico di Massimo Sannelli). E perché decuplicare e non limitarsi alla singolarità di un solo *Inno alla morte*, come Ungaretti in *Sentimento del tempo*? E ancora: Novalis, quello degli *Hymnen an die Nacht* in morte dell'amata Sophie, nei quali la morte predisponeva a una rinascita spirituale. E dove l'autore esordiva definendo l'uomo «lo splendido intruso» nel mondo terreno del quale non è parte, straniero alla luce che è regno inespressivo delle apparenze e che mai ravviserà l'infinito. Nel *Dialogus*, allegato teorico che segue gli *Inni,* si va alla ricerca di antecedenti letterari: dagli archetipi della grecità più remota e inaugurale (anche in relazione alla strofe di Veronesi, la cui struttura è modellata sui cori dei tragici greci) a Novalis, appunto. E poi Manzoni, Rimbaud, d'Annunzio, Michelstaedter, Pasolini ed altri. Dei *Dieci Inni* parliamo dieci anni dopo: come sempre, *tout se tient*...

Una volta Veronesi scrisse: «Come la musica delle stelle si rifletta sulla pagina al pari della loro luce muta, è cosa che non sono mai riuscito a dire». Se nella luce vacillano le evidenze, la notte dà profondità. Mi figuro una stanza immersa nel silenzio, che conosce «il fruscio delle carte». E il referente carta è quasi l'unico dato concreto, benché metonimico, rilevabile tra tutti i versi degli Inni, al di là della sovrabbondanza degli elementi del mondo sensibile, sorpresi nel loro – Leopardi direbbe – «corso immortale». La muta stanza di questo notturno è come la siepe: l'impossibilità di vedere espande le cose attraverso immaginazione e fuga dall'esperienza esistenziale. Il non vedere è più interessante e più promettente del vedere, l'indifferenziato è più desiderabile della distinzione.

Ora, con anafora ritornante (tratto peculiare della scansione innodica) Veronesi nel terzo inno afferma di non temere la morte «più che il tedio uguale della luce», «più della vita» o del vuoto della vita. E

non è da escludere del tutto che la forma avverbiale *più* – otto occorrenze in questo inno – evochi, sinesteticamente, il segno matematico "+": la croce greca. Per rendere la compresenza di una somma di contingenze (tutti-dobbiamo-morire) e la possibile salvezza religiosa. Dicendo questo ipotizzo un Veronesi un po' enigmista, e quindi dotato di una certa ispirazione anche retorica. Non sarebbe un fatto assolutamente classico?

In séguito alla cognizione della notte, uno dei punti-chiave del testo è la revoca delle convenzionali categorie del tempo: il coniugarsi di un presente diafano ma esteso e che assorbe le altre dimensioni temporali non entra in conflitto con la tensione della notte protesa in avanti, verso l'alba. Disponiamo solo del presente, qui dilatato e insieme esautorato, che nell'ombra della morte di cui è pervaso sperimenta la sua inconsistenza. Wisława Szymborska (per restare nel codice ansioso dell'anima prossima all'ora, magnetizzante e fatale, delle 4.48 – «At 4.48 the happy hour when clarity visits» – da Veronesi richiamata con un rimando a Sarah Kane): «Ora del chissà-se-resterà-qualcosa-di-noi. // Ora vuota. / Sorda, vana. / Fondo di ogni altra ora» (*Le quattro del mattino*, nella traduzione di Pietro Marchesani).

La notte è l'origine, è svanimento nell'amore, estasi contemplativa. Le forme della notte sono più vere e meglio caratterizzate di quelle restituite dalla distorcente luce meridiana, qui rifiutata alla radice. Intrattenendosi nel dominio delle ombre l'io lirico – l'altro sé, il sé eletto a *significar per verba*, sorto sulle spoglie di un soggetto dell'esperienza privo di rilievo e senza storia – che lo attraversa approderà, nel sesto inno, a un cielo immaginario dalla luminosità dolce e malinconica, che succede a quello fisico, falsamente solare e sostanzialmente dissolutore. Veronesi si domanderà poi, in *Godere dei pomeriggi ventilati*: e se l'abisso «che pulsa dietro il velo delle pagine» fosse meno evanescente e meno fallace del «chiarore che lo nasconde»? La notte ha il potere di rischiarare il proprio stesso abisso...

È nella sfera della riflessione che vanno inquadrati questi *Inni*. Che non si circoscrivono a una serie di *thrénoi* o *kaddishim* (Atene e Gerusalemme sono due fari per un poeta *doctus*), che non dichiarano un messaggio sepolcrale univoco, né quindi sembrano mossi soltanto da una volontà nullificante o che diffidi della luce. Pur essendo riflessioni che risalgono da una catabasi e da un rigetto delle categorie del mondo, dall'imporsi di un orizzonte secondo senza vincoli con la realtà. Dal silenzio sorge il ritmo, sorge e si dispiega inquadrandosi classicamente. Le pause sintattiche sono scarsissime, praticamente non esistono punti: in onore del non-tempo? O di una continuità che reprima la tensione espressiva? O ancora: in onore di una morte per la quale non c'è niente da sapere, e quindi non esistono, letteralmente, punti fermi? È comunque stupefacente, lungo questi versi, la reificazione del silenzio quale àmbito della genesi del nome. Dalla prima all'ultima sezione è possibile distillare una tonalità acustica uniforme, atona, monocorde, che passa come eco remota di una voce modulata su lontananze arcane che avvertiamo come fuori sincrono, quasi dissociata dal corpo della lettera. Una voce recondita e insieme raziocinante.

Il senso di acronia concorre ad attestare una volontà di oblio, a disegnare un alone di declino sulle atmosfere. Ecco un elenco di tecniche, abbastanza indicativo: la trasmutazione delle figure, l'eclissi dell'io, la qualità disincarnata di alcune immagini, l'enfasi del privativo (*senza*), la cadenza da verso libero di una metrica di largo respiro, l'aggettivazione, certa letterarietà, una sonorità quasi salmodiante. Il suono è fioco, quasi malato, una modulazione orfica satura parole riecheggianti da latitudini opache separate dalla vita. Dimensione orfica e sorda, pallidezza delle cose e vacuità dei luoghi, l'intrattenimento differito sul notturno, l'evocazione del foglio vuoto («la pagina bianca è la mia patria»), l'assenza di rimandi referenziali (o una sfasatura nella significazione) o la loro radicale semplificazione perché acquistino in spessore espressivo, la misura acronica e i richiami marginali dell'appartenenza alla temporalità empirica delineano una classe a parte. Emanazione claustrofilica nella notte.

La presenza del poeta si avverte solo in immagini interiorizzate che si figurano forze e forme cosmogoniche. Gli archetipi della natura – tenebre, notte, onde, astri, vento, palude, foce, isole, lava, lampo – hanno qualcosa di sublime e di irreale-surreale, il verso libero ne accentua il carattere simbolico. Assunti a questa stregua divengono segnali di un numinoso di fronte al quale l'autore non si scompone: percepisce, e riconosce, la sacralità del *numen*, ma non si lascia schiacciare, né tenta di razionalizzarlo.

La poesia come possibilità, che nel primo inno si spingeva oltre l'«estremo confine / che fasciato di tenebre balena», là dove *oltre* è il crocevia, cioè l'*aut aut* tra «pianto» e «canto» – *forse*, diceva tuttavia perplesso l'autore, in un ripensamento controdeterminante –, quella stessa poesia che riflette sul silenzio e che «ha ricevuto», come detto nel secondo inno, «dal proprio vuoto limite e misura», viene definita per antitesi una «gelida pasqua» in quanto implica l'oblazione di sé dell'io empirico, trasmutato nell'io secondo dell'arte. Nell'ultima sezione, dove i costituenti della notte sono ormai assimilati, l'io poetico si congeda dalla luce e si avvia «incontro al niente che dall'eternità ci attende». E l'immagine trattiene qualcosa dell'incedere grave della sfilata funebre del monumento di Canova nella Augustinerkirche, che trascorre dalle passioni della vita a una vita di solo pensiero, e dove la memoria del mondo e ciò che ancora lega i membri del corteo alle cose del mondo e ai loro trapassati è una catena floreale. La consequenzialità polisindetica rende il ritmo lento e solenne dell'andare del tempo e delle cose. Il carattere lievemente anaforico della nominazione e la ripetizione di alcuni gruppi di parole, insieme al pervasivo *enjambement*, producono l'effetto di una progressione fino al letificante naufragio – cioè al conseguimento della facoltà del dire – nell'aspazialità e nella intemporalità dell'eterna *plaga*. Le ore si susseguono, si incorporano, trapassano irreversibilmente «prese nei giorni», incatenate nei giorni che scandiscono un destino a cui e da cui ogni ora, ogni istante, sono inesorabilmente vincolati: «anello d'una / catena, immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità...», diceva Montale.

Viene denotato nella penultima strofe il paradigma estremo della condizione umana, lo statuto insulare: «Isole eravamo,

isole siamo e saremo», cioè esseri destinati alla sparizione più che metafore dell'instabilità. E nella deflagrazione dei versi finali, nella purezza glaciale dell'*anticlimax* del verso di chiusura, non sopravvive che l'eco della poesia, alle cui condizioni di codificabilità e di persistenza viene ascritto il senso ultimo degli *Inni*. Alla facoltà del nome di dare accesso al mondo e all'ambizione umana del perdurare con le opere *post mortem* e *contra mortem*. Come viene lasciato intendere nel settimo inno, vagamente assimilabile alla stazione settima della *Via Crucis*: morire con la poesia in questo mondo per continuare a vivere attraverso la poesia. In questa *poëtica meditatio* l'ideale umanistico è reliquia, luogo di memorabilità dell'umano e dell'estetico «nel fluire del tempo fatto verbo». Del resto, anagramma di *morte* è *metro*...

(Elisabetta Brizio)

Maryanne Wolf, *Lettore vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Milano Vita e Pensiero, 2018, p. 224.

«Lettore, vieni a casa» è l'invito pacato e amichevole che Maryanne Wolf, neurocienziata cognitivista statunitense e docente alla University of California di Los Angeles, ma prima ancora appassionata lettrice e studiosa della lettura e dei suoi processi, rivolge al Lettore, che ama interpellare direttamente nel corso del suo saggio sui cambiamenti che il mondo digitale sta attuando sulla nostra mente e sulla pratica della lettura.

Ed è proprio sotto forma di invito che l'autrice snoda la sua riflessione. Nove lettere all'interno delle quali il Lettore verrà condotto per mano alla scoperta dei complessi meccanismi che si attivano all'interno del nostro cervello e che stanno alla base dell'attività della lettura.

Uno il presupposto da cui dare avvio al discorso: *non siamo nati per leggere*, come sottolinea la Wolf nella lettera di apertura. Se, dunque, l'atto di leggere «incarna, come nessun'altra funzione, l'abilità quasi miracolosa del cervello di andare oltre le sue capacità programmate geneticamente, quali la vista e la parola» (I, p. 12), ci troviamo di fronte a un'attività unica, «un'invenzione culturale» (II, p. 22) che plasma e modella costantemente il nostro cervello per mezzo del principio strutturale della neuroplasticità. Non solo ciò che leggiamo modifica il nostro cervello, ma anche *come* leggiamo e *come abbiamo formato* il nostro circuito cerebrale della lettura. Diventa perciò essenziale essere consapevoli delle modifiche che la lettura digitale può portare ai giovani lettori.

Come l'esperienza quotidiana di un lettore esperto può confermare, infatti, tale attività, a seimila anni dalla sua nascita, si trova sotto minaccia, soggetta al fuoco incrociato di una società frenetica e accelerata che non permette lo sviluppo di un «occhio tranquillo» necessario alla lettura, e del mondo digitale che tende a velocizzare e a rendere superficiale la lettura, inghiottita letteralmente da una sorta di iperattenzione (o «attenzione parziale continua» come la definiva già nel 1998 Linda Stone) inevitabimente frammentata e frammentaria.

Lungi dall'essere avversa al mondo del digitale, tuttavia, la Wolf mette in allerta il Lettore affinchè sia consapevole del cam-

biamento inevitabile a cui stiamo assistendo, in tutto paragonabile al passaggio dalla fase orale a quella della scrittura – non a caso avversata da Platone che ne vedeva un pericolo per la memoria – con la differenza che la nostra consapevolezza del cambiamento può permetterci di guidare la svolta, senza perdere i buoni frutti della lettura nè sottovalutare i progressi del digitale.

Eccoci quindi al fulcro del saggio della Wolf, la lettera dedicata alla lettura profonda – il buon frutto che non deve andare perduto – di cui l'autrice esamina i processi analitici e il nesso con la memoria, l'empatia e la qualità del nostro pensiero che si modella su di essa e sulle conoscenze di base.

«Scrivo questa Lettera in un periodo in cui milioni di rifugiati [...] fuggono da condizioni raccapriccianti e stanno cercando di entrare in Europa, negli Stati Uniti o dovunque riescano, per poter riavere indietro le loro vite. Scrivo questa Lettera il giorno in cui un ragazzo ebreo di Boston, la mia città, è stato ucciso in Israele durante il suo anno sabbatico prima dell'università perché percepito da un ragazzo palestinese come "il nemico altro". Sviluppare le forme più profonde di lettura non può certo impedire queste tragedie, ma comprendere il punto di vista di altri esseri umani può darci ragioni sempre nuove e diverse per trovare modi compassionevoli e alternativi di trattare con gli altri» (III, p. 51). La lettura profonda può essere uno tra gli antidoti al declino dall'empatia, alla dilagante incapacità di osservare i fatti con la prospettiva di un altro, quella sorta di "autismo culturale" che si diffonde e attecchisce soprattutto in chi manca di un'esperienza di sintonia con l'altro anche quando è diverso. Il pericolo si estende con la diffusione su internet di notizie e informazioni che non richiedono grandi sforzi intellettivi e «la cui fonte è stata scelta perché conforme alle modalità e al contenuto di ciò che già [si] pensava. [...] Pensiamo di sapere abbastanza, quello stato mentale fuorviante che ci culla in una forma di compiacimento cognitivo passivo che preclude ogni ulteriore riflessione, e spalanca la porta ad altri che pensano in vece nostra» (IX, p. 184).

La lettura, invece, permette un'immedesimazione che non si limita alla sfera razionale – in un «laboratorio di morale», come lo definiscono Oatley e Raymond Mar, in cui la nostra coscienza posta di fronte a grandi conflitti e scelte simula "attivamente" possibilità altrimenti inimmaginabili –, ma coinvolge anche quella corporea e emozionale, come spiega bene l'autrice in relazione alla morte di Anna Karenina: «Chi tra noi ha letto quel brano del romanzo di Tolstoj si è buttato. [...] Molte parti del nostro cervello si sono attivate, sia nell'empatia verso la sua disperazione viscerale, sia in alcuni neuroni specchio che hanno "messo in atto" in senso motorio questa disperazione» (p. III, 53).

Insomma la lettura profonda è una miniera inesauribile di vere e proprie esperienze che potrebbero altrimenti non realizzarsi e che permettono, se viene lasciato loro il tempo, il dipanarsi di pensieri e la formazione di una coscienza critica. Che la lettura sia in pericolo lo testimonia anche un piccolo esperimento che l'autrice ha fatto su di sè, affrontando la rilettura di un libro di Herman Hesse da lei molto amato in gioventù e scontrandosi con la difficoltà a entrare nella lettura profonda

di cui un tempo era capace. Infine, dopo due settimane di impegno costante, limitato a intervalli concentrati, vive un momento di epifania in cui semplicemente, confessa l'autrice, «sentii [...] che, infine, ero di nuovo a casa, ero ritornata la lettrice di prima» (IV, p. 96). Così se a un lettore esperto sarà necessaria qualche settimana, per lo più ricercata nella pausa estiva, per riappropriarsi dell'antica passione, cosa ne sarà dei giovani lettori del futuro? «Siamo in bilico fra la promessa (e la realizzazione) di contributi sempre più grandi della nostra cultura digitale a ogni aspetto della nostra vita [...] e la nascente constatazione delle inaspettate conseguenze che li accompagnano» (V, p. 109). Dove ci sta conducendo il digitale?

Si apre così l'ultima parte del saggio, in cui l'accurata analisi dell'autrice si concentra, a partire dal contesto statunitense a cui fa riferimento, sulle fasi iniziali dell'apprendimento della lettura nei bambini e sulle concrete misure che si possono attuare per costruire nei futuri lettori, con una folgorante intuizione di Maryanne Wolf, un cervello bi-alfabetizzato, che sia in grado di passare dalla lettura su carta alla lettura sul digitale con la stessa facilità con cui un bambino bilingue passa da un codice linguistico a un altro, senza perdere le prerogative dell'uno e dell'altro.

Ma è all'ultima lettera che si torna al cuore del problema, alla lettura come «atto di resistenza in uno scenario di distrazione» che «ci riporta a fare i conti con il tempo», come dice in modo illuminato David Ulin in *The Lost Art of Reading*, a epigrafe dell'epistola conclusiva. È il rapporto col tempo, il tempo della riflessione e del pensiero, della vita contemplativa e della saggezza, ad essere in gioco. *Festina lente*, affrettati lentamente, diventa allora il motto di una nuova consapevolezza nella lettura: «sapere come rallentare lo sguardo e consentire ai tuoi pensieri di sedimentarsi preparandosi a ciò che segue. Io voglio che i bambini apprendano questa pazienza cognitiva e ora ti chiedo di riappropriarti di ciò che potresti avere perso». Affrettiamoci perciò incontro al futuro, invita Maryanne, ma non perdiamo l'occasione di esaminarlo «lentamente con i migliori pensieri al nostro fianco» (IX, p. 179).

(Martina Dri)

Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi, fasc. 47, 2018.

Il volume 2018 di «Numismatica e antichità classiche» (NAC) è ricchissimo e prevede diciannove contributi incentrati su diverse epoche storiche, in territori mediterranei e con ramificazioni naturali in Vicino Oriente e Anatolia. Vengono presentati materiali disparati, anche se con leggera preminenza numismatica.

In sostanza si tratta di ricostruire fatti e fenomeni del passato sulla base di ricerche recenti, utilizzando tutta la gamma di informazioni a disposizione – incluse le fonti scritte. Le metodologie possono essere diverse, dipendenti dalle singole scuole, cosa che fa onore ai NAC: noi non siamo Rivista di scuola con indirizzo fisso, ma preferiamo sentire tutti in maniera controversa e liberale.

I risultati non sono da prendere come oro colato, ma come *work in progress*, e possono essere confermati o confutati da

ricerche future. Il nostro scopo è il dibattito storico e scientifico, lontano da quei dogmi che sembrano essere caratteristici del nostro tempo e che, malauguratamente, a volte s'infiltrano anche nella comunità scientifica.

Apre il volume un contributo di carattere storico di **Daniele Furlan** che si occupa delle campagne militari condotte dal re assiro Adad-Nerari II tra il 901 e l'893 a.C. nel Nord della Mesopotamia tra Tigri ed Eufrate. Queste spedizioni, narrate negli annali del sovrano, portarono alla conquista di un vasto territorio segnando l'inizio di un'epoca caratterizzata da una forte espansione militare assira (cartina). Le imprese belliche di Adad-Nerari II sono in genere considerate come un programma politico volto a colonizzare delle regioni occupate in precedenza da tribù nomadi aramee. Ma l'autore non è d'accordo. Le liste dei bottini di guerra fornite dalle iscrizioni citano infatti e soprattutto cereali e animali da lavoro, rievocando con enfasi l'abilità del sovrano nel procurar cibo per il suo popolo. Il fatto va spiegato con le ricorrenti carestie, già narrate negli annali del suo predecessore, che colpirono parte della Mesopotamia tra il XII e il X sec. a.C. e la cui causa è da ricercare nelle scarse precipitazioni di quel periodo. Il calo di produzione non colpì tuttavia la regione dalla Mesopotamia del Nord, bagnata da numerosi corsi d'acqua e caratterizzata da un clima più umido rispetto all'Assiria e quindi regione ideale per guerre di bottino e non di conquista.

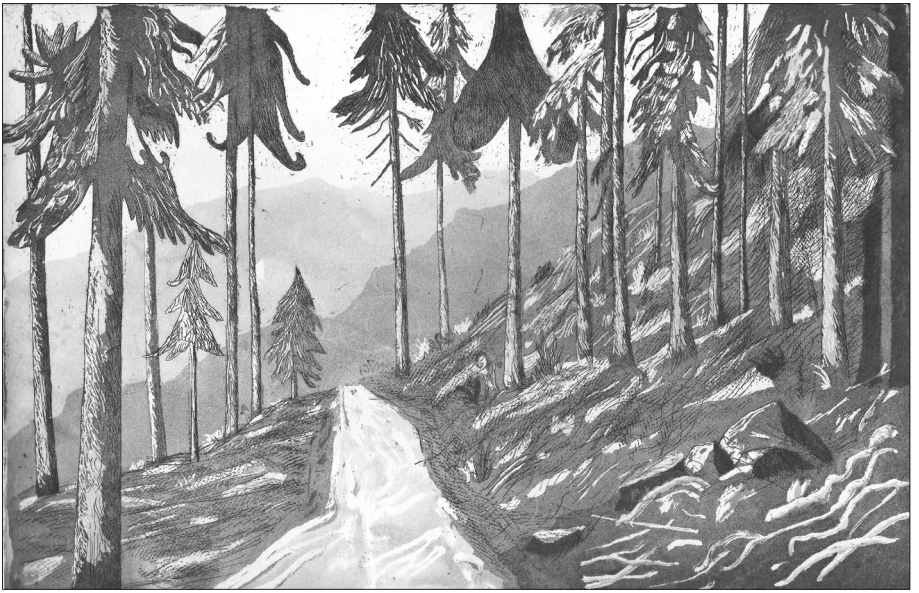
Segue, per prossimità tematica e geografica, un contributo di **Nadia Nalimova**, fornitoci da Antonio Corso, che si occupa di scultura della Licia in Asia Minore nel V e IV sec. a.C. In questa regione si era soliti raffigurare nelle tombe eventi legati alla propria storia in una serie di composizioni che, pur essendo stilisticamente influenzate dalla Grecia, non trovano a livello di contenuti confronti diretti con l'arte ellenica. Gli episodi raffigurati, in particolare gli assedi, seguono modelli orientali e trovano esempi affini nell'arte dei sovrani Achemenidi di Persia, del cui impero faceva parte anche la Licia. Forti sono anche i paragoni compositive con i rilievi storici a tema bellico dell'arte di corte assira, in particolare delle officine del VII secolo attive sotto i sovrani Sennacherib e Assurbanipal. Anche se non si conoscono i media che avrebbero potuto fare da tramite tra gli artisti assiri e gli scultori lici, separati tra loro da circa due secoli, pare verosimile una mediazione dei pittori greci della Ionia che operavano geograficamente vicini alla Licia e ai quali le raffigurazioni assire dovevano essere ben note. L'autrice costruisce infine anche un legame diretto con i primi rilievi storici romani, forse realizzati sull'esempio della Licia, come sembra attestare, tra l'altro, il famoso pilastro con fregio di Emilio Paollo a Delfi (destra), dove il conquistatore della Grecia utilizza parecchi elementi tratti dai pilastri funerari lici di Xanthos (centro).

Restiamo in Asia Minore anche con il terzo contributo scritto da **Lorenzo Lazzarini** e dedicato all'inizio della monetazione nella Troade verso la fine del VI secolo a.C. Finora si conoscevano solo le emissioni di piccole frazioni d'argento nelle cittadine di Abydo, Cebren e Dardano, caratterizzate al diritto dalla presenza dell'animale-simbolo delle città (rispettivamente un'aquila, un ariete e un gallo) e,

al rovescio, da un quadrato incuso irregolare. A queste città va ora aggiunta Assos, il cui tipo monetale presenta un grifone. L'autore propone di datare l'inizio della monetazione tra il 520 e il 510 a.C. in base proprio all'iconografia del grifone accovacciato. Questo appare in rari dioboli arcaici sinora assegnati dagli studiosi a Teos, ma che vanno attribuiti ad Assos. Si descrivono inoltre una quindicina di altre serie monetali in argento e in bronzo, emesse autonomamente sino alla conquista romana e comprendenti tutte quelle sinora note nonchè alcune serie del tutto inedite, apparse di recente sul mercato antiquario. Di ognuna vengono descritti i tipi e forniti i dati ponderali, dando un'idea dei volumi delle varie emissioni e delle loro possibili destinazioni. L'autore ricostruisce così la cronologia dell'intera monetazione di Assos, collegando le singole emissioni ai suoi avvenimenti storici e urbanistici. Tra questi si segnalano l'edificazione del tempio di Atena sull'acropoli, alla quale è da ricollegare la prima emissione di monete del VI sec. a.C., nonché la costruzione delle mura cittadine nel IV sec. a.C., periodo nel quale ha luogo un'importante produzione di moneta argentea.

Antonio Corso ci scrive quest'anno su una famosa statua greca in Persia e cioè la Penelope rinvenuta a Persepoli nella residenza dei Gran Re e oggi esposta al museo nazionale di Teheran. La sua datazione intorno al 460 a.C. è giustificata da un'analisi stilistico-iconografica con altre figure femminili sedute e raffigurate su gemme e matrici fittili. La sua paternità dovrebbe essere attribuita a Telefane di Focea, lo scultore della ninfa Larissa raffigurata su monete del luogo in una posizione simile a quella della Penelope. Si sa inoltre che lo scultore era attivo nelle officine dei gran Re Dario e Serse, i quali potrebbero avergli commissionato anche la Penelope. Altrettanto investigativa è l'interpretazione del soggetto greco che esula chiaramente dal mondo persiano. Una possibile soluzione è fornita da un passaggio della *Ciropedia* di Senofonte dove si narra il suicidio di Pantea, moglie del nobile Abradate, pugnalatasi dopo aver pianto a lungo sul cadavere del marito, caduto combattendo per il gran Re Ciro il Grande. La figura teneva col braccio destro alzato un oggetto di forma allungata, forse una spada corta persiana (akinakes) che ben si adatta alla storia del suicidio di Pantea. L'esistenza di raffigurazioni di Pantea che pensa di conficcarsi un pugnale nel petto è tramandata per l'arte greca da Filostrato. La celebrazione dell'eroina nell'arte achemenide è attestata da Senofonte e, sempre secondo lo storiografo, un monumento dedicato a Pantea e Abradate fu fatto erigere già da Ciro proprio sul luogo della loro morte. La cosiddetta Penelope potrebbe essere dunque l'eroina persiana Pantea.

Lorenzo Barbieri ci presenta una testa di grifo in marmo conservata all'Antikenmuseum di Basilea, opera pregevole di provenienza attica da datare intorno alla metà del IV secolo a.C. La testa trova confronti precisi nella classe, sempre meglio documentata, delle protomi a forma di testa di grifo che decoravano un tipo complesso di grandi vasi funerari in marmo, i lebeti, tipici dell'Attica e dell'Eubea e che erano posti sopra a delle colonne destinate a segnalare i periboli funerari. Il significato del grifone nel contesto dell'arte funeraria doveva essere legato al gusto di un'*élite* be-



ANDREA CALDERINI – *Sentiero*
(acquaforte, acquatinta, 2019)

nestante che poneva l'accento sia sulla visibilità dei suoi monumenti che sul carattere esclusivo dell'iconografia, esotica e *trendy* secondo il nuovo gusto orientalizzante. D'altro canto, non è da escludere anche l'accostamento del grifone alla simbologia legata alla sfera religiosa orfica, diffusa nel periodo in particolare anche in ambito italico, dove il grifo viene raffigurato fino ad epoche più tarde sulle urne cinerarie etrusche e sui monumentali crateri marmorei di epoca romana.

Con **Giuseppe Sarcinelli**, invitato da Lucia Travaini, entriamo in un interessante contesto di zecca, scoperta in recenti campagne di scavo nell'area urbana di Heraclea di Lucania, centro greco fondato da Taranto nel V sec. a.C. sulla costa ionica della Basilicata. Gli scavi hanno portato alla luce i resti di un ambiente utilizzato per la produzione di piccole frazioni monetali in bronzo. Queste furono introdotte a partire dal 330 a.C. e sono organizzate in dodici gruppi con molte varianti. Sono stati rinvenuti anche residui di matrici, resti della fusione di tondelli, tondelli spezzati dalle barre e passati a prima martellatura per uniformare forma e spessore, resti di crogiuoli nonchè dei tondelli pronti per la battitura in un contesto che è stato datato al III-II sec. a.C. Grazie ad un'analisi della forma dei tondelli condotta sull'intero corpus delle monete in bronzo di Heraclea, l'autore si sofferma sulle differenti tecniche di produzione adottate. Dal raffronto delle monete emesse è possibile ricostruire in particolare la semplificazione del processo produttivo, avvenuta intorno a metà III sec. a.C. e caratterizzata dall'impiego esclusivo del sistema cosiddetto «a barre», elementi cilindrici in bronzo pronti per essere spezzati per ricavarne tondelli da monetare. Si dà conto, infine, della presenza, riscontrata su alcuni esemplari di una delle prime emissioni in bronzo della polis (ultimi decenni del IV sec. a.C.), di una serie di lettere dell'alfabeto greco, presumibilmente numerali, che testimoniano una forma di organizzazione dei diversi lotti di produzione.

Catherine Lorber, invitata da Carmen Biucchi, dopo aver discusso l'anno scorso sui NAC i ritratti criptici di sovrani tolemaici, passa quest'anno ad analizzare le regine. L'idea che nell'Egitto tolemaico le monete abbiano illustrato delle divinità con tratti caratteristici delle regine regnanti risale già al XIX secolo ma si è sempre scontrata, nella critica, con la difficoltà reale di riconoscere e attribuire i volti illustrati a delle determinate personalità storiche. Il tema dei ritratti criptici è ripreso questa volta sulla base del corpus di emissioni auree tolemaiche caratterizzate da un ritratto di donna recante, oltre alla non meglio specificata lettera «K» e una didascalia dedicata ad Arsinoe, sposa di Tolomeo II Filadelfo. Arsinoe II fu la prima regina dell'Egitto tolemaico alla quale furono tributati onori divini dopo la morte. Benché la legenda si riferisca a lei, i ritratti che per così dire la illustrano sono differenti l'uno dall'altro e non sono sempre compatibili con quelli della sposa di Tolomeo Filadelfo. Secondo l'autrice si celano qui i volti di altre regine e quindi, per identificarle, occorre analizzare l'iconografica dei ritratti sulle molteplici serie monetali (di cui in immagine vedete due esempi). Il metodo usato è quello del raffronto con ritratti noti e attribuibili, anche se la loro attribuzione è, in effetti, proble-

matica. Resta così solo ipotetico il poter riconoscere tra le donne che prestarono le loro fattezze ad Arsinoe II anche altre regine, quali Cleopatra I oppure Cleopatra II, sua figlia Cleopatra Thea e, infine, Cleopatra III. Vale comunque la pena, come abbiamo fatto, di proporre queste ipotesi sulla nostra rivista anche per stimolare la discussione scientifica che non mancherà di certo in futuro.

Romeo Dell'Era ci assicura quest'anno il contributo dal Ticino e presenta un frammento di stele con iscrizione celtica che fu trovato nel 2007 a Dino presso Lugano, nella valle del Cassarate. La stele fu recuperata durante i lavori di restauro di villa Elena costruita da Giacomo Lepori, ingegnere poi emigrato in Egitto per costruire il canale di Suez. L'opera si trovava fuori dal suo contesto originario ed era inserita come materiale da costruzione in un muro dell'edificio. Il nuovo monumento va ad aggiungersi ad altri pezzi analoghi d'epoca preromana rinvenuti nel Luganese e che costituiscono un nucleo importante dell'epigrafia celtica cisalpina. L'iscrizione, che non è completa, è posta all'interno di un contorno antropomorfo stilizzato ed è in lingua celtica cisalpina e in alfabeto nord-etrusco del tipo cosiddetto «di Lugano»: essa consiste di una sola parola interpretabile come un patronimico femminile e si traduce «... figlia di Uikos», affermazione che doveva essere preceduta da un nome femminile unico, andato perduto. Il confronto paleografico con altre inscrizioni celtiche note permette di datare la stele alla metà del II secolo a.C.

Con **Francesca Paola Porten Palange** entriamo in età romana e precisamente nel campo minato legato al mondo dei falsi. Si tratta della cosiddetta coppa Warren, acquistata nel 1999 dal British Museum dopo lungo peregrinare a partire dal 1928, anno di morte del suo possessore, e considerata un'opera toreutica di altissimo livello, datata dagli studiosi tra la fine del I sec. a.C. e gli inizi del I sec. d.C. L'autenticità del manufatto, realizzato in lamina d'argento, è stata già messa in discussione da una studiosa italo-americana che la Porten Palange sostiene, aggiungendo nuove e pesanti prove. Particolare risalto viene dato a certi dettagli iconografici sullo sfondo delle scene di carattere omoerotico che ornano la coppa come, ad esempio, una cetra appesa in maniera insolita ad un supporto invece che alla parete. Anche le figure in primo piano sono molto dubbie perchè prive di paralleli iconografici antichi. Esse infatti sono organizzate unicamente in coppie maschili, mentre in altre produzioni paragonabili le scene a carattere omoerotico si alternano sempre a raffigurazioni di rapporti eterosessuali. Questi elementi confermano in maniera inquietante l'ipotesi secondo la quale la coppa Warren sia un falso eseguito probabilmente nei primissimi anni del '900, ovvero poco prima d'essere acquistato da Edward Perry Warren dal quale l'opera prese il nome. Sull'avanbraccio destro di uno dei personaggi in amplesso potrebbe esserci la prova decisiva: un'iscrizione mai notata prima e di difficile lettura che va interpretata come la firma del falsario e che i colleghi del British farebbero bene a studiare con più attenzione...

Simone Rambaldi ci propone un aspetto particolare del cosiddetto rilievo "storico" romano e cioè l'impiego iconografico della *proceritas*, l'alta statura riser-

vata a personaggi di rango. L'espediente è già noto nella pittura funeraria etrusca per evidenziare i personaggi principali (Tomba Bruschi, Tarquinia). Nell'arte romana d'età repubblicana il fenomeno è ben conosciuto nelle produzioni private mentre è più raro sui monumenti pubblici. In analogia al suo significato in Etruria, l'espediente mette in risalto una particolare figura e si sviluppa nei monumenti pubblici soprattutto durante il principato per sottolineare l'eccellenza dell'imperatore. L'impiego diviene più consueto a partire da Traiano, come è evidente sia sui rilievi poi inseriti nell'arco di Costantino che sulla famosa colonna. Nei rilievi raffiguranti la sottomissione dei nemici di Roma esso aveva inoltre una funzione celebrativa rendendo più evidente il divario tra vincitore e vinto. Un vero e proprio impiego sistematico della *proceritas* avvenne solo nell'età di Costantino quando l'alta statura dell'imperatore costituì un topos delle arti figurative che trovava il suo perfetto riscontro anche nella letteratura encomiastica.

In un contributo scritto a doppia penna di **Elena Korka** e **Constantine Lagos** viene discussa la monetazione di età imperiale romana di Tenea nel Peloponneso. Le più antiche emissioni della città, a lungo dipendente dalla vicina Corinto, risalgono soltanto al II sec. a.C. La produzione di moneta locale, allora segno dell'indipendenza della città, sembra però aver subito una battuta d'arresto per riprendere soltanto alcuni secoli più tardi in epoca romana imperiale. Particolare attenzione viene data alle emissioni del periodo di Settimio Severo con le immagini dell'imperatore, di sua moglie Iulia Domna e del figlio Caracalla. Queste mostrano parecchie somiglianze con monete coeve battute nelle città di Megara, Pellene e Sicione e testimoniano dell'impiego da parte della città di Tenea di personale itinerante che permetteva l'emissione di denaro in caso di necessità, anche in probabile assenza di una zecca stabile. Ciò sembra confermato anche dalle differenze tra i coni prodotti a Tenea con quelli della vicina di Corinto la quale invece era dotata di una propria zecca.

Anche **Michel Amandry** e due suoi colleghi, invitati da Carmen Biucchi, si occupano di monetazione imperiale romana nelle province e presentano le monete di Gangra-Germanicopolis in Paflagonia (Turchia centrale) provenienti da collezioni sia pubbliche che private o apparse in cataloghi d'asta. Si tratta in tutti i casi di pezzi di grande interesse scientifico che vanno ad arricchire il già vasto corpus dei coni a noi noti prodotti nella città dell'Asia Minore. Le monete si caratterizzano sia per la varietà delle legende che per i motivi iconografici scelti. Accanto a rappresentazioni di divinità maschili e femminili ci sono anche figure più allegoriche quali l'aquila nell'atto di ghermire una lepre, immagine che secondo gli autori si riferisce al mitico rapimento di Ganimede. I ritratti d'imperatori nonché dell'imperatrice Iulia Domna permettono una datazione delle serie all'epoca dei Severi. Gli autori identificano anche alcune emissioni finora sconosciute, confermando la ricchissima varietà di monete, attribuibili ad oltre cento serie differenti, prodotte in epoca imperiale nelle officine della città anatolica.

Le monete bronzee di età romana imperiale prodotte nella zecca di Alessandria d'Egitto sono il tema di battaglia di **Giovanni Maria Staffieri** e l'autore prosegue anche

quest'anno sui NAC il suo ciclo di "curiosità alessandrine". La nuova proposta concerne una serie di dracme rare che presentano sul rovescio figurazioni schematiche di monumenti architettonici importanti e tutt'oggi ancora parzialmente conservati. Staffieri considera le dracme con la figurazione di un tempio con grande portale d'ingresso al centro e due piloni laterali sormontati da un architrave. In particolare, grazie ad una dracma dell'anno 12 di Traiano (108-109 d.C.) di sua proprietà e in ottimo stato di conservazione, riesce ad indentificare la rappresentazione del famoso tempio di Horus a Edfu, edificio grandioso già edificato in età faraonica e ricostruito nel periodo ellenistico. Gli elementi probanti, e verificabili sia sulla dracma traianea che sul terreno, sono le quattro aperture architettoniche su ogni pilone del tempio, la figura di Horus secondo i canoni faraonici sopra l'architrave (antropomorfo, con lo "pshent" sul capo e lo scettro nella mano) e le due figure dell'Horus come falco con la corona dell'Alto e del Basso Egitto che sormontano i piloni e che rievocano in realtà le figure monumentali poste davanti all'ingresso del tempio.

Con il contributo di **Noel Lenski** fornitoci da Carmen Biucchi entriamo in un dibattito delicato e legato al famoso medaglione cosiddetto "di Ticinum" recante l'immagine dell'imperatore Costantino con il cristogramma sull'elmo. L'iconografia costituisce una delle più importanti e antiche nonché controverse testimonianze della svolta politico-religiosa dell'imperatore che aderisce pubblicamente al cristianesimo. Il medaglione non ha il marchio di zecca e fu oggetto di una serie di studi nei quali fu proposta l'attribuzione alla zecca di Pavia nonché la datazione al 315 d.C. – poco meno di tre anni dopo la vittoriosa battaglia di Ponte Milvio contro il rivale Massenzio, agli albori della quale Costantino ebbe la visione mistica della croce («in hoc signo vinces») e che diede all'imperatore l'opportunità di regnare da solo. Gli argomenti si basavano sullo stretto confronto del busto dell'imperatore con altrettanti busti su quattro solidi della zecca di Pavia. La nuova ipotesi qui presentata accetta l'attribuzione alle officine di Pavia, ma propone una datazione del medaglione più bassa al 321 d.C., allontanandolo così nel tempo dalla data della famosa battaglia di Ponte Milvio. Anzitutto le raffigurazioni più antiche dell'elmo crestato e con il cristogramma sarebbero attribuibili solo al periodo dopo il 318. Inoltre, anche la protome di cavallo, visibile sul medaglione accanto all'immagine dell'imperatore, sarebbe un elemento che diviene più frequente solo a partire dal 320 d.C. con un picco di popolarità nell'anno 321 d.C. in relazione alle emissioni che celebravano i quindicennalia di Costantino. La datazione più tarda trova supporto anche nelle fonti scritte, in particolare nel panegirico di Nazario, composto nel 321 d.C., e che descrive la cavalleria celeste che sarebbe venuta in soccorso a Costantino in occasione della battaglia di Ponte Milvio. Legato ai primi secoli del Cristianesimo è anche il contributo di Daniele Castrizio che ci propone una riesamina del tipo iconografico del Cristo cosiddetto "ricciuto", con

capelli corti e ricci e senza la barba, tipo che ricorre in certe rappresentazioni databili tra il IV e il VI sec. Si tratta di un'immagine generalmente considerata una derivazione da quella del dio greco Apollo. Similmente l'iconografia del Cristo che ci è più famigliare, a viso barbuto e con capelli lunghi che si afferma solo a partire dal VI sec., viene di solito derivata dal volto di Zeus. Mettendo in discussione queste ipotesi, l'autore dà particolare risalto alle differenze tra i ritratti noti del Cristo e quelli delle divinità pagane sia a livello di acconciatura sia per quanto concerne i tratti somatici. Le origini iconografiche del «Cristo ricciuto» vanno piuttosto cercate nell'estetica allora in voga nel mondo romano-barbarico contemporaneo. Il famoso multiplo di solido coniato da Teoderico nel 493, pezzo unico conservato a Roma nel Medagliere del Museo Nazionale Romano, sembra confermare la nuova ipotesi: anche il re ostrogoto, a scopi propagandistici, si fece rappresentare alla romana, sbarbato e con i capelli corti. Infine, anche alcune fonti scritte citano le raffigurazioni del «Cristo ricciuto». Secondo Giovanni di Damasco ritratti di questo tipo furono commissionati già da Costantino, desideroso di avere un'immagine del Cristo secondo le descrizioni allora note e in analogia alla moda del suo tempo. Lo stesso Costantino introdusse nell'iconografia monetale il diadema metallico quale segno della regalità in sostituzione di quello in stoffa e della corona d'alloro, insegne che erano legate ai culti pagani e perciò in dissonanza col nuovo corso politico-religioso inaugurato dall'imperatore.

Con **Monica Baldassarri**, entrata in Comitato NAC nel corso di quest'anno, inizia la sezione medievale della Rivista, con una serie di inviti di Lucia Travaini. L'autrice ci propone una cronologia per le monete emesse dalla zecca di Lucca tra il tardo XII e il XIII sec., fondandosi su un'analisi delle caratteristiche iconografiche e ponderali nonché della qualità delle leghe impiegate e aiutandosi con le fonti scritte. Particolare attenzione viene data ai denari argentei per la cui produzione furono utilizzate col passare del tempo quantità sempre minori di metallo, con relativo calo di peso. La progressiva svalutazione è visibile anche nella forma, tonda negli esemplari più antichi e tendente all'ovale nelle serie più recenti. Il fenomeno va messo in relazione anche con la comparsa, all'inizio del XIII sec., dei primi grossi d'argento, emissioni pensate per i grandi scambi e che sostituirono il denaro quale unica moneta argentea circolante fino ad allora in Italia centrale. Conclude il contributo la trattazione delle emissioni auree della città, in un primo tempo costituite da grossi recanti, al pari delle emissioni argentee, l'effige del Volto Santo, che è immagine archetipica conservata a Lucca e il cui culto all'epoca era diffuso tra i mercanti di tutta Europa. Anche queste monete furono col tempo soppiantate dai fiorini d'oro, emessi verso la fine del XIII sec. e recanti sul diritto il Volto Santo e sul rovescio l'immagine di San Martino, patrono della città. Quest'ultimo elemento viene in particolare ricollegato agli stretti rapporti politici che all'epoca legavano Lucca alla casata angioina.

Il contributo di **Angelica Degasperi** analizza il cosiddetto «codice della sconfitta di Monte Aperto», prodotto nel Quattrocento dall'artista senese Niccolò di Giovanni di Francesco di Ventura. Il volume contiene una cronaca della battaglia combattuta nel 1260 da Siena con l'appoggio di truppe mercenarie contro l'esercito fiorentino. Il testo, copiato con ogni probabilità da un'opera del Trecento, è accompagnato da illustrazioni recanti elementi antiquari, quali ad esempio abiti e armature, caratteristici del XIV sec. Interessa in modo particolare la vignetta che illustra il prestito di 118'000 fiorini d'oro fatto da un certo Salimbene de' Salimbeni. Su questa raffigurazione sono ben visibili delle monete recanti una «S» (caratteristica del fiorino senese) al posto del giglio, elemento distintivo della moneta fiorentina. Il problema è che le prime coniazioni di fiorini aurei senesi risalgono solo al 1391, ovvero oltre un secolo dopo battaglia di Montaperti. Secondo l'autrice la precisione con cui Niccolò di Giovanni disegnò nella medesima vignetta elementi antiquari precedenti il XV sec. esclude la possibilità di un errore, cioè che nel copiare l'illustrazione di un manoscritto più antico l'artista abbia di proposito raffigurato monete diverse da quelle dipinte nello stesso. Le prime emissioni di fiorini senesi costituiscono pertanto il *terminus post quem* per la datazione del manoscritto copiato dall'artista toscano.

Angelica Degasperi è anche protagonista diretta anche nel contributo successivo, scritto da **Federica Missere**, che ritorna su un articolo della collega, apparso nei nostri NAC 2016, affrontando di nuovo il problema dell'identità del personaggio raffigurato sul dipinto del pittore tedesco Hans Memling *L'uomo con moneta romana*. L'opera è un ritratto di figura maschile che tiene in mano un sesterzio di Nerone. Attorno a questa moneta gravitano le ipotesi formulate sinora sull'identità del committente. Non è infatti chiaro se la moneta sia da ritenersi un pezzo autentico oppure un falso, ovvero una medaglia «all'antica» prodotta da un abile artigiano. Nel primo caso l'uomo ritratto potrebbe essere un collezionista con uno dei suoi pezzi preferiti. Nel secondo si tratterebbe invece di un medaglista che si sarebbe fatto ritrarre con una delle sue opere. Le due ipotesi in effetti non si escludono a vicenda, essendo le monete «all'antica» nel Quattrocento ugualmente oggetto di collezionismo. La Missere propone una terza ipotesi che ha come punto di partenza non la moneta bensì il ritratto dell'uomo raffigurato dal Memling. Forti sono le somiglianze con alcuni ritratti noti di Francesco d'Este (ca. 1429-86?), figlio illegittimo del marchese di Ferrara, Leonello d'Este. Francesco passò parte della sua vita in Borgogna, dove fu attivo il Memling. All'iconografia legata alla corte estense rimanderebbero anche la palma e i cigni visibili sullo sfondo del quadro e che ricorrono nelle miniature ornanti la bibbia appartenuta a Borso d'Este, zio di Francesco. La moneta infine potrebbe rimandare da un lato all'educazione umanistica del nobile italiano, dall'altro proprio alla sua amata Ferrara, terra di collezionismo antiquario.

Conclude il volume un contributo di **Franca Maria Vanni**, invitata da Ermanno Arslan, su un tema insolito, ma importante e che ripercorre la storia della carta-moneta in Italia, dall'unificazione della penisola fino alla fine del XIX secolo. È un articolo che chiude anche cronologicamente la nostra carrellata storica di questa sera. L'emissione di buoni cartacei in sostituzione di moneta metallica è fenomeno attestato in Europa già nel Cinquecento e fu molto diffuso anche nell'Italia post-unitaria. Le ragioni devono cercarsi nella carenza di moneta di piccolo taglio, la cui emissione in quantità sufficienti al fabbisogno del mercato era resa difficile a causa delle spese sostenute dal governo per consolidare le infrastrutture del nuovo stato. La mancanza iniziale di leggi portò a un fiorire di emissioni di biglietti fiduciari sia da parte dello stato che da parte di enti locali e addirittura da parte di persone private. Anche se si introdussero progressivamente delle regole per limitare gli enti autorizzati a stampare i buoni, solo verso fine del secolo si riuscì a frenare il fenomeno, grazie all'immissione di moneta argentea di piccolo taglio acquistata all'estero.

(Andrea Bignasca)

AUTORI DEI CONTRIBUTI

AMBRA SICILIANO (1992) si è laureata in filologia moderna nel 2017 presso l'Università di Pavia, con una tesi su Giorgio Orelli. Ha curato la recente edizione del romanzo di Carlo Montella *Incendio al catasto* (1956) ristampato dalla casa editrice Divergenze nel 2019.

MIRKO COREA (1993) ha conseguito la maturità presso la Scuola cantonale di commercio di Bellinzona e una laurea in lettere all'Università della Svizzera italiana di Lugano. Dopo una breve esperienza quale giornalista alla RSI, ha ripreso gli studi in *media management*.

LORENZA GIORLA (1993) ha conseguito un master in filosofia all'Università di Friburgo e un Diplôme d'enseignement pour les écoles de maturité. Ha coordinato gli incontri letterari in seno alla manifestazione *Strange Days*, è stata giurata cinematografica per il festival LGBT Queer Popcorn ed è redattrice della rivista politica «Forum Alternativo».

MATTIA BETTONI (1995) si è laureato il letteratura e filologia italiane presso l'Università di Friburgo, dove è stato presidente del comitato degli studenti di italiano. Frequenta il master all'Università della Svizzera italiana, dove sta redigendo un commento a *Come un'allegoria* di Giorgio Caproni. È collaboratore della Casa della Letteratura di Lugano.

GILBERTO ISELLA (1943) è poeta e critico letterario. Laureato in lettere e filosofia all'Università di Ginevra, ha insegno al liceo cantonale di Lugano e alla SUPSI. Collabora con il magazine «L'Osservatore» e ha pubblicato numerosi libri di poesia, l'ultimo *Arepo* (2018) presso l'editore Book di Ferrara. Ha scritto il saggio-racconto *Engadina* (Unicopli, 2019).

MARICA LAROCCHI, lombarda di madre slovena, vive e lavora a Monza. Ha pubblicato diverse raccolte di poesia, fra le quali *Lingua dolente* (1980), *Fato* (1987), *La cometa e l'ibisco* (2013), *Di rugiada e cristalli* (2017). È traduttrice dal francese.

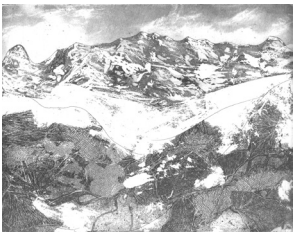
MASSIMO MIGLIORATI è nato a Brescia, dove vive e insegna. Ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università Cattolica di Milano e si interessa di poesia contemporanea. Ha pubblicato studi su Carlo Porta, Giuseppe Ungaretti, Giovanni Giudici e Luciano Erba. Con la raccolta *Il perdono delle cose* ha vinto il premio Pontedilegno Poesia nel 2019.

ALIDA AIRAGHI (1953), nata a Verona, si è laureata in lettere a Milano e ha vissuto a Zurigo, dove ha lavorato come insegnante, dal 1978 al 1992. Collabora a diverse riviste e quotidiani italiani. Le sue poesie sono state pubblicate tra gli altri da Einaudi, Manni e Marco Saya.

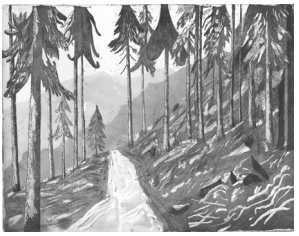
ANDREA CALDERINI

Andrea Calderini è nato nel 1968 a Torino, dove si è laureato in filosofia. Ha sempre avuto la passione del disegno e si è avvicinato ai linguaggi dell'illustrazione alla Scuola Internazionale d'Illustrazione Stepan Zavrel di Sarmede (Treviso) e all'incisione calcografica frequentando la Scuola Libera del Nudo dell'Accademia Albertina di Torino. I suoi lavori (stampe, disegni, sculture in legno) sono esposti presso la galleria MAAC, fondata nel 2016 a Gressoney Saint Jean.

pag. 4



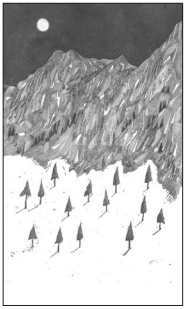
pag. 18



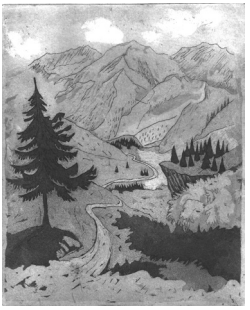
pag. 94

pag. 38

pag. 60



pag. 64



pag. 84

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