



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO IN SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE

ELIANA VITALE

**Dalla parola al cuore del testo. Per un vocabolario
della poesia italiana dal 1976 al 2005**

TESI DI DOTTORATO

TUTOR

Chiar.mo Prof. Antonio Di Silvestro

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

INDICE

PARTE I - RICOSTRUZIONE STORICO-LETTERARIA	2
I. Da 'Niebo' a 'La parola innamorata'. La poesia della seconda metà degli anni Settanta	3
I.1. Settanta.....	3
I.2. In attesa che si alzi il sipario: 'Il pubblico della poesia'	7
I.3. Una poesia guerriero-ragazza-danzante: Niebo	14
I.4. L'autoauscultazione della 'parola innamorata'	22
I.5 Poesia come evento: dall'aedo metropolitano al crollo del palcoscenico ...	35
PARTE II - ANALISI CONCORDANZIALE.....	44
I. Cinque poeti, quattordici opere, un vocabolario.....	45
II. Milo De Angelis	52
II.1. 1976: l'annus mirabilis di 'Somiglianze'	52
II.1.2. Somigliare nella diversità.....	55
II.1.3. Ero(t)ismo tragico	61
II.1.4. Ritornare alla madre.....	67
II.1.5. L'atleta e la guerriera	71
II.1.6. Fuori dalla storia, nel tempo dell'adolescenza	77
II.1.7. Verso clinamen	84
II.2. Distante un padre	90
II.2.1. Nel nome del padre, della madre e del figlio	93
II. 2.2. Stolto in Cristo	102
II.2.3. Le terre gialle.....	107
II.3. Tema dell'addio	112
II.3.1. Il tempo della fine	115
III. Maurizio Cucchi.....	120
III.1. Il disperso.....	120
III.1.1. Diapositive di una detection	123
III.1.2. Edipo a Milano.....	130
III.1.3. Il verso-frame	136
III.1.4. Il mondo nel taschino	139
III.2. Donna del gioco	144
III.2.1. L'economia del padre e del figlio	145
III.2.2. Le donne del gioco	149
III.2.3. Un lirismo 'figurante'	152
III.3. L'ultimo viaggio di Glenn.....	155
III.3.1. La poesia idiota.....	155

III.3.2. <i>L'ultimo viaggio di Luigi</i>	159
IV. Giuseppe Conte	164
IV.1. Geografia di un esordio	164
IV.2. Dall'ultimo aprile bianco all'Oceano e il ragazzo	168
IV.2.1. <i>Il mito del padre-mare</i>	173
IV.2.2. <i>Morire è tornare</i>	179
IV.3 Le stagioni	187
IV.3.1. <i>La solitudine di Artemide, la solitudine del ragazzo</i>	188
IV.3.2. <i>La scomparsa del padre-mare e il cammino dell'Anima</i>	193
IV.4 Dialogo del poeta e del messaggero	202
IV.4.1. <i>La malattia di essere Giuseppe</i>	203
IV.4.2. <i>Democrazia whitmaniana</i>	211
V. Valerio Magrelli	218
V.1. Ora serrata retinae	218
V.1.1. <i>Dalla visione della visione al tema del tema</i>	219
V.1.2. <i>L'assenza del 'tu'</i>	228
V.2. Nature e venature	232
V.2.1. <i>Solo un'altra clausura</i>	233
V.3. Esercizi di tiptologia	240
VI. Giancarlo Pontiggia	245
VI.1. Con parole remote	245
VI.1.1. <i>Tra la poesia-domus ed epifanie celesti</i>	247
VI.1.2. <i>Il tempo estivo dell'adolescenza</i>	257
VI.2. Bosco del tempo	263
VI.2.1. <i>Tempo e tempi</i>	263
VI.2.2. <i>Tra l'infanzia che tace e l'adolescenza severa</i>	270
VI.2.3. <i>Immersi nel mondo, immersi nella vita</i>	276
VI.2.3. <i>Verso le Cicladi, nella «stupefatta poesia del presente»</i>	280
CONCLUSIONI	285
PARTE III - VOCABOLARIO DELLA POESIA CONTEMPORANEA DAL 1976 AL 2005	317

*A chi sa. A chi ha sempre saputo.
A chi non sa più e adesso sa altro.
A chi avrà trent'anni per sempre.
A chi mi parlava di Dante
e dei paradigmi greci e latini
in una veranda ad agosto.*

PARTE I - RICOSTRUZIONE STORICO-LETTERARIA

I. Da 'Niebo' a 'La parola innamorata'. La poesia della seconda metà degli anni Settanta

*Fare un sogno contrario, saper creare un divenire minore
attendere il mattino come una talpa
saper ascoltare stare a guardare non parlare
cercare un punto di fuga, ragionare non per metafore
ma per metamorfosi, voler uscire magari dalla punta dei piedi
essere estranei nel proprio linguaggio
essere zingari nel regime di credito che impregna tutte le parole
ogni parola scava un buco nel soffitto, un pezzo di cielo
un micro comportamento che produce resistenza
un territorio, un cielo, un giardino dei sogni che si afferma
per essere subito rifondato.*

COLLETTIVO A TRAVERSO, ALICE È IL DIAVOLO, SHAKE, 2002¹

I.1. Settanta

Gli anni Settanta rappresentano il disegno preparatorio del mondo che conosciamo oggi. Sono gli anni della lotta armata e della contestazione studentesca, del terrorismo eversivo e di quello nazionalista. Gli anni in cui il capitalismo accelera la sua corsa, la comunicazione si fa pienamente massmediatica e l'industria tecnologica compie passi da gigante. Gli Stati

¹ N. Balestrini, T. D'amico, *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantesimo*, Bompiani, Milano 2017, p. 26.

Uniti abbandonano il Vietnam e lanciano Space Shuttle, si sciolgono i Beatles e si formano i Queen, muore Jimi Hendrix e nascono gli ACDC, nasce la tv a colori e vengono fondate Microsoft e Apple. Secondo gli storici è proprio questo decennio ad aver posto fine al secondo dopoguerra, tanto da poterlo definire un «“1989 ante litteram”»².

Puntando la lente d'ingrandimento sull'Italia della seconda metà degli anni Settanta, vediamo come sia difficile orientarsi nel magma politico di quegli anni. A partire dal 1977, trascorsi nove anni dalla rivoluzione del '68, si assiste ad un nuovo rigurgito di proteste e di contestazioni, tanto che Umberto Eco definirà i giovani contestatari la «generazione dell'Anno Nove». Nel mirino delle proteste ci sono il PCI che, sulla scia di Berlinguer e del suo compromesso con la DC, sembra aver perso la sua *raison d'être*, ma anche l'università del Ministro Malfatti, il MSI, il fascismo, le derive alienanti della società dei consumi.

Le contestazioni sono varie per collocazione e per interlocutore. Sul versante della cultura, una ferrea politicizzazione del discorso pubblico si accompagna, ossimoricamente, ad una crescente pretesa di individualismo. Si compie, infatti, il progressivo passaggio «dal solidarismo all'emancipazione individuale, dalla liberazione del lavoro alla liberazione dal lavoro, dalla polemica anche feroce con il PCI all'attacco frontale e fisico contro lo stesso, dalla contestazione alla società del benessere e del consumismo alla pretesa di beni voluttuari³».

In un simile coacervo di idee e di ibridazioni, tra superamento ed esaltazione della politica⁴, la metafora degli “anni di piombo” si spiega alla

² E. Taviani, *Il terrorismo rosso, la violenza e la crisi della cultura politica del PCI*, in *I dannati della rivoluzione. Violenza politica e storia d'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, a cura di A. Ventrone, EUM, Macerata 2010, p. 102.

³ L. Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Roma 2015, p. 256.

⁴ Ivi, p. 255.

luce della violenza crescente che si riversa non solo nel dibattito politico, ma anche nelle strade. Protagoniste di questi anni sanguinosi sono le associazioni terroristiche di estrema sinistra e di estrema destra e le loro rappresaglie. Il terrorismo di destra ha come obiettivo il rafforzamento del Msi a discapito della sinistra, mentre quello di sinistra, primo fra tutti quello incarnato dalle Brigate Rosse, vuole innescare la Rivoluzione proletaria e radere al suolo le istituzioni. Si consumano così le stragi tristemente note di Piazza della Loggia (1969), della Questura di Milano (1973), dell'Italicus (1974) e della stazione di Bologna (1980) così come il rapimento e l'assassinio del presidente della DC, Aldo Moro, perpetrato dalle BR (1978). Si tratta di ferite profonde nel costato della storia italiana, cicatrici che inaugurano la crisi definitiva del PC e, con esso, della 'repubblica dei partiti'. Le istituzioni e il 'potere', d'ora in poi, verranno letti sempre più spesso come una coppia sinonimica, sempre più avvertiti come soggetti lontani se non addirittura accessori.

In tutto ciò, qual è il ruolo della letteratura e, nello specifico, della poesia? Se lo chiede anche Eugenio Montale, quando, ricevuto il Premio Nobel per la Letteratura, si interroga, nel suo notissimo discorso *È ancora possibile la poesia?*, sulla tenuta della poesia negli anni del capitalismo maturo. È il 1975 e «le arti, tutte le arti visuali», dice Montale «stanno democraticizzandosi nel senso peggiore della parola. L'arte è produzione di oggetti di consumo, da usarsi e da buttarsi via in attesa di un nuovo mondo nel quale l'uomo sia riuscito a liberarsi di tutto, anche della propria coscienza»⁵.

⁵ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/> (ultima consultazione il 21/1/2023).

Ma allora chi è che scrive poesia in quegli anni? Da un lato ci sono «i maestri per la continuazione»⁶: nel 1971, il Montale di *Satura*, il Pasolini di *Trasumanar e organizzar*, il Luzi di *Su fondamenti invisibili*. Dall'altro, gli esordienti nati negli anni Quaranta e Cinquanta, i cui orientamenti e le cui 'posture' sono ancora oggi difficili da storicizzare, in quanto vere e proprie «monadi singolari [...], materiali alluvionali»⁷.

Il senso di spaesamento, l'urgenza di una scrittura post apocalittica delle e sulle macerie, viene già percepito da chi, in quei Settanta, si cimenta a registrare le tendenze della poesia coeva. Ne è un esempio l'antologia di Alfonso Berardinelli e di Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia* del 1975, la cui citatissima introduzione, *Effetti di deriva*, rappresenta un campionario esauriente di quegli anni, segnati dal passaggio dalla «Letteratura del Rifiuto al Rifiuto della Letteratura»⁸.

Di 'rifiuto' parla anche Enzo Siciliano nella sua prefazione all'antologia del 1979, *Poesia degli anni Settanta*, curata da Antonio Porta, rifiuto prima di tutto dell'ideologismo: «quanti libri dei sogni sono stati progettati e dettati al magnetofono: in nessuno di essi ci si è preoccupati di porre a confronto idee e storia»⁹. E sempre Siciliano, forse sulla scia di Pasolini¹⁰, parla di «vuoto di letteratura»¹¹, derivato dalla crisi delle ideologie, vuoto in cui la poesia diventa documento privato dei propri traumi e in cui i poeti non

⁶ F. Napoli, *Poesia presente in Italia dal 1975 al 2010*, Raffaelli, Rimini 2011, p. 15.

⁷ A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, p. 22.

⁸ A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*. Nuova edizione con le prefazioni di A. Donati, P. Febraro, R. Galaverni, M. Marchesini, E. Trevi, Castelvecchi, Roma 2015 [Lerici, Cosenza 1975], p. 49.

⁹ E. Siciliano, *Prefazione*, in *Poesia degli anni Settanta*, a cura di A. Porta, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 14-15.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Che cos'è un vuoto letterario*, «Nuovi argomenti», gennaio-marzo 1971, p. 8, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, «I Meridiani», Milano, 1999, vol. II, pp. 2556-2559.

¹¹ E. Siciliano, *Prefazione*, in *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 18.

possono che essere “postumi”, amaramente consapevoli, già in partenza, del proprio fallimento e del proprio essere «martirizzati da sollecitazioni stilistiche [...], dannati alla lenticolare anarchia dell’esistenza»¹².

L’anarchica chiusura nel privato, che alcuni, in quegli stessi anni, percepiscono come apocalittica¹³, è il risultato di un processo già avviato a partire dalla fine del ’68, complice il dissolvimento della Neoavanguardia e della letteratura d’azione del Movimento studentesco.

Rifiutando gli sperimentalismi più feroci inaugurati dai Novissimi, in rivolta con strutturalismi e sociologie che sezionano e seviziano il testo rendendolo un ‘pretesto’, le generazioni esordienti negli anni Settanta, immerse in un tessuto socioculturale profondamente mutato rispetto a quello dei padri, si fanno portavoce di una poesia irriducibile, assoluta, per questo poi, battezzata, in maniera generalizzante, come “neo-orfica”. Sarà proprio questo nuovo fermento a riempire il vuoto letterario che critici e poeti avevano denunciato sino ad allora.

I.2. In attesa che si alzi il sipario: ‘Il pubblico della poesia’

Tra i primi tentativi di sistematizzazione della poesia esordiente degli anni Settanta, vi è la già citata antologia del 1975, *Il pubblico della poesia*, curata da Alfonso Berardinelli e da Franco Cordelli. Trampolino di lancio per molti giovanissimi che devono ancora dare alle stampe la loro opera

¹² Ivi, p. 21.

¹³ Isabella Vincentini offre un’efficace descrizione del nuovo antagonismo degli anni Settanta e Ottanta: «L’antagonismo è ora tra pubblico e privato, politico e personale, milizia politica e gusto della vita, sacrificio e dedizione ed esigenza di amare e godere» (I. Vincentini, *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1986, p. 35).

prima, l'antologia rappresenta una prima fucina di idee e di sperimentazioni.

Sin dall'inizio, i due curatori affermano di non voler e di non poter offrire un preciso orientamento con la propria selezione di voci, ma di poter solo rendere conto, quasi come in un registro ancora approssimativo, del clima di quel tempo. Era ancora prematuro, infatti, esporsi, dare giudizi e soprattutto provare a canonizzare un'esperienza del tutto *in fieri*. Il rischio sarebbe stato quello di dare una visione appiattita del dato culturale anche troppo, pericolosamente, guidata dal gusto personale. Si percepiva che qualcosa di nuovo stava ribollendo sotto gli strati dello slogan e sotto le macerie delle contestazioni e della sperimentazione brutale, ma non si sapeva ancora che cosa. Si sentiva solo il futuro farsi presente ma era ancora impossibile dargli un volto.

Tracciare un bilancio vero e proprio, per Berardinelli, è stato possibile solo a distanza di quarant'anni, nel 2015, quando, nella prefazione alla nuova edizione dell'antologia, può ammettere che i poeti della propria generazione, pur essendo anche più validi di quelli del Gruppo 63, peccavano di una certa «*naïveté*, che se da un lato li preservava dai guai di credersi garantiti da teorie e ideologie, dall'altro li faceva spesso sembrare sprovveduti, poco consapevoli di se stessi e del mondo»¹⁴. Ma, negli anni Settanta, Berardinelli e Cordelli, più che ai protagonisti di questa nuova stagione pensavano ai destinatari, ovvero al pubblico. Il quesito dirimente era ed è: chi erano i lettori della poesia? Solo altri poeti, lettori distratti, occasionali, che, più che leggere, scrivevano con l'ansia di farsi conoscere? O c'era un pubblico altro, più ampio, meno elitario, in grado di varcare le soglie della torre d'avorio?

¹⁴ A. Berardinelli, *Cominciando dall'inizio*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 36.

Neanche i due curatori, in fondo, riescono a rispondere del tutto a questa domanda: l'unica risposta plausibile è che il destinatario di questi versi sia un pubblico via via più largo, nonostante chi si approssima a scrivere non voglia necessariamente farsi comprendere (buona parte dei libri di questa annata mostra un'intransitività esasperata), ma farsi riconoscere.

Volendo tracciare un minimo percorso, Berardinelli registra la tendenza, acuitasi nel biennio 1967-1968, di rifiutare la letteratura dopo la parabola della Neoavanguardia, e individua nel 1971 un momento di ristrutturazione della poesia con la pubblicazione di *Satura* di Montale, *Invettive e licenze* di Bellezza e *Vogliamo tutto* di Balestrini. Il curatore rileva, inoltre, come in quegli anni si assottigli la distanza percepita tra lo scrittore intellettuale, dalla forte impronta ideologica, e quello di massa, e come si assista alla «tendenziale dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica della letteratura»¹⁵.

Lo scenario letterario viene percepito come disgregato, un «insieme non identificabile di particelle in sospensione»¹⁶, e questo perché la funzione dell'autore è totalmente mutata, essa stessa specchio della società proteiforme e disgregante in cui è immerso. Si tratta di un poeta dalla formazione travagliata, carente di riferimenti letterari, che non conosce o non possiede luoghi di incontro sociali e culturali.

I giovani sembrano voler riformulare l'eterno conflitto tra realismo e sperimentalismo formale. Da un lato c'è chi si fa epigono della neoavanguardia, dall'altro c'è chi prova a rifondare una certa comunicatività e a rimettersi in una posizione dialogica rispetto al lettore.

¹⁵ Id., *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 51.

¹⁶ Ivi, p. 52.

Di fronte a una così ricca e babelica messe di nomi e di personalità, i curatori del *Pubblico della poesia* possono solo riconoscere, consapevoli della nebulosità di una simile approssimazione, quattro tendenze, alle quali corrispondono le quattro sezioni dell'antologia: il filone dell'interlocuzione immediata e diaristica (Bellezza, Bettarini, Maraini, Alesi, Di Raco, Cavalli, Pecora), la «filiazione neoavanguardistica»¹⁷ (Vassalli, Spatola, Viviani, Conte), e gli ultimi due poli che ne vanno a costituire uno di più ardua definizione, quello degli «equilibrati, fumisti, agonici o criptonarrativi»¹⁸, il cui elemento sono «l'anomia e l'occasione»¹⁹, dunque la compagine di poeti consapevoli di essere al di fuori della tradizione che, per tutta risposta, non cercano compensazioni (nel terzo gruppo Paris, Zeichen, Orengo, Minore, Lamarque, Prestigiaco; nel quarto e ultimo gruppo Cucchi, Doplicher, Lumelli, Lolini, Montesanti, Manacorda, De Angelis, Scalise).

Ad accomunare queste diverse inclinazioni è il sempre più aperto disinteresse rispetto alla storia, alla politica, alla vita pubblica, al collettivo. Si afferma, dunque, come nota nitidamente Marchesini, una «poesia privatistica»²⁰, ansiosa di sgusciare via dalle mani della critica, oppure consapevole della propria 'inutilità'. La nuova koinè, evidenzia Testa, si fonda sulle «pratiche anamorfiche del doppio senso e della citazione, della trasgressione e del distacco»²¹. Nelle pagine del *Pubblico della poesia* Dario Bellezza stesso non si fa scrupoli ad ammetterlo: «Quello che il critico vuole non so dare. Solo/ oralità invettiva infedeltà// codarda petulanza»²². Sebastiano Vassalli riflette sul rapporto tra poesia e massmedialità: «Della

¹⁷ Ivi, p. 58.

¹⁸ Ivi, p. 59.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Marchesini, *Scritture private*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 30.

²¹ E. Testa, *Il codice imperfetto della nuova poesia*, «Nuova corrente», XXIX, 1982, 89, p. 535.

²² D. Bellezza, *Invettive e licenze*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 67. Bellezza aveva già all'attivo la raccolta *Invettive e licenze* del 1971 (Garzanti, Milano 1971).

funzione del poeta non saprei dire nulla;/ La poesia oggi – questa sì, io la posso indicare,/ Sta nei grandi magazzini, nei settimanali illustrati,/ nella pubblicità al cinema, nelle facce della gente²³», mentre Patrizia Cavalli proclama «le mie poesie/ non cambieranno il mondo»²⁴.

C'è poi chi come Giuseppe Conte rivendica il diritto di una poesia giocosa, desacralizzata e dissacrante. Facendo il verso al motto decadente *épater les bourgeois* con il suo *Épater l'artiste*, Conte si oppone all'idea che la poesia possa servire alle masse, perché queste ultime ormai sono un «pascolo della cultura mistificata dal capitale»²⁵. L'unica mossa possibile, adesso, è costruire sulle macerie, «rompere la storia»²⁶ scrivendo con l'inchiostro del disordine e del piacere.

È evidente come i poeti esordienti in questi anni complessi desiderino ritagliarsi uno spazio vitale tutto loro, appartato, quieto, estraneo ai proclami ancora serpeggianti del marxismo e dello sperimentalismo.

Molto lucide sono ad esempio le considerazioni di Biancamaria Frabotta, le cui poesie non vengono antologizzate, ma il cui nome viene contemplato nel 'questionario' in coda alla sezione antologica, ovvero un elenco di considerazioni e riflessioni di poeti attivi o esordienti in quegli anni, non necessariamente proposti in antologia²⁷. Frabotta trae delle conclusioni significative. Rileva, infatti,

²³ S. Vassalli, *La poesia oggi*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 113.

²⁴ P. Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 91. Cavalli aveva già esordito nel 1974 con la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, Torino 1974).

²⁵ G. Conte, *Épater l'artiste*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 125.

²⁶ Ivi, p. 126.

²⁷ La scelta di antologizzare alcuni autori e di fornire solo un profilo di altri la dice lunga sul carattere disorganico dell'antologia.

1. Che lo status sociale del poeta non è più possibile. Per meriti oggettivi anche dell'industria culturale. E per meriti soggettivi nostri. [...] Ora possiamo permetterci di navigare nell'infelice irresponsabilità del vuoto pneumatico [...].
2. Che la poesia è dunque un fatto privato.
3. Che non deve però essere necessariamente così, in qualsiasi tipo di società. Ma io non conosco che questo tipo di società e non credo alle capacità prefiguratrici della poesia.
4. Che la poesia non può essere "convincente" o "antagonista"²⁸.

Negli anni Settanta si entra nel vivo della 'cultura del narcisismo'. La poesia, in quanto espressione umana, si chiude progressivamente in sé stessa, nell'infinito presente della modernità, ormai privata del «senso della continuità storica»²⁹.

Ne è consapevole anche chi si ostina a mantenere una visione marxista e storicista come Giancarlo Majorino che, nel 1974, nell'articolo *Che fare della letteratura?*, mette in guardia dal «misconoscimento delle radici pratico-esistenziali» e dall'«assolutizzazione e idealizzazione d'interessi parziali e concreti (della classe che, minoranza, sfrutta, deforma, coarta)», affermando che essi avranno sempre il potere di influenzare la cultura: «E la letteratura non può certo comportarsi da "bella addormentata": il bosco è di plastica, il principe è morto»³⁰.

È proprio di fronte a questa – ormai anacronistica - chiamata ideologica (che per Majorino si traduce nella necessità di una scrittura proletaria) che un certo gruppo di giovani nati negli anni Quaranta e Cinquanta si 'turano' le

²⁸ Questionario a B. Frabotta, *Il pubblico della poesia*, cit., pp. 245-246.

²⁹ C. Lasch, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano 1992 [W. W. Norton & Company, New York 1979], p. 17.

³⁰ G. Majorino, *Che fare della letteratura?*, «Quaderni piacentini», XIII, n. 52, giugno 1974, pp. 143-144.

orecchie. La letteratura di questi anni è una «nebulosa alias millefoglie»³¹, una galassia che si fa sempre più opaca proprio perché le reazioni a certi proclami si fanno sempre più difformi e contraddittorie. C'è chi continua a giocare con la lingua, a portare avanti le provocazioni della neoavanguardia come Cesare Viviani e Nanni Cagnone, ma c'è anche chi come Milo De Angelis vuole sottrarre la poesia dal «ricatto politico (falsamente politico)»³² di quegli anni, per ricondurla alle zone oscure ma vere dell'interiorità.

In sostanza si tratta di una letteratura che smargina, che non si lascia definire, poiché letteratura adesso può significare tutto e il contrario di tutto, letteratura possono essere addirittura un foglio di giornale o un foglietto illustrativo, una poesia in endecasillabi perfetti e una lista della spesa.

È una 'controcultura nella controcultura', una contestazione alla contestazione: ci si è stufati di aspettare la rivoluzione e ci si è stancati di lasciarsi usare dalle categorie della semiologia. Adesso prevale il desiderio di donare alla scrittura poetica uno spazio tutto suo, in cui essa non debba partire da alcuna premessa o precomprensione, ma solo da sé stessa³³.

La poesia degli anni Settanta vuole dunque essere *ab-soluta*. Nel 1975 non si sa ancora quale volto avrà questa 'assolutezza' della parola, ma il pubblico della poesia sente che lo show sta per iniziare, conosce già i nomi degli attori e attende che il sipario si alzi. Siamo nel recinto del postmoderno.

³¹ Ivi, p. 138.

³² M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Book Time, Milano 2013, p. 65.

³³ A tal proposito, Tomaso Kemeny sintetizza la questione: «è interessante osservare come per molti poeti, delle tue tendenze grossolanamente abbozzate, l'urgenza della parola a venire scritta è tale che la pratica della scrittura poetica esclude l'esigenza della ricerca teorica, considerata come una forma di rassicurazione a posteriori, come una sorta di ideologizzazione della parola poetica» (T. Kemeny, *Introduzione*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, a cura di T. Kemeny e C. Viviani, Dedalo, Bari 1979, p. 8).

I.3. Una poesia guerriero-ragazza-danzante: Niebo

Nel 1962, Italo Calvino rifletteva sulle controculture degli anni Sessanta e individuava nel loro ripiegamento verso l'interiorità, l'inconscio e la parola pura un rifugio fisiologico dal mondo industrializzato e disorientante³⁴.

Volendo prendere in prestito dalla riflessione di Calvino la metafora pavesiana della fuga nei Mari del Sud (anche se, come si vedrà, potremmo dire dei 'Cieli del Sud'), lo stesso discorso si potrebbe fare a proposito di un certo gruppo di poeti nati negli anni Quaranta e Cinquanta, orbitanti nel milanese. Si tratta dei poeti della rivista «Niebo» ('cielo' in polacco).

Ne è il fondatore il giovanissimo Milo De Angelis, ventiseienne, che ogni settimana mette a disposizione casa propria a Milano, in via Rosales 9, per accogliere le riunioni della redazione. Tutto nasce da un appello, quasi scanzonato, che Milo lascia nella bacheca dell'università: "CERCHIAMO QUALCUNO CHE AMI LA POESIA"³⁵. E a quest'appello rispondono in centinaia, tutti animati dalla convinzione che «la poesia non è mai riducibile a nessuna interpretazione di tipo sociale, o psicanalitico, linguistico o filosofico»³⁶.

La storia della parola *niebo* ci viene raccontata dallo stesso De Angelis. Il suo professore di liceo, l'inossidabile maoista Francesco Leonetti, sosteneva la

³⁴ «Si "evade" nei Mari del Sud perché pare l'unico modo di affermare qualcosa riguardo all'industrialismo, si fa del simbolismo o si scopre l'arte negra o si recupera l'infanzia e il tempo perduto o s'instaura il culto della parola pura o quello dell'inconscio o quello della disponibilità alla contraddittoria varietà della vita, sempre in funzione d'un rapporto – di lotta, o di riforma, o d'adattamento – con l'ambiente in cui si vive. [...] L'uomo della seconda rivoluzione industriale si rivolge all'unica parte non cromata, non programmata dell'universo: cioè l'interiorità, il self, il rapporto non mediato "totalità-io"» (I. Calvino, *La sfida al labirinto*, «Il Menabò 5», Einaudi, Torino 1962, poi in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 2018 (prima ed. Einaudi, Torino 1980), p. 105, p. 113).

³⁵ Cfr. M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 127.

³⁶ Ivi, p. 128.

necessità di purificare il linguaggio poetico da parole astratte come 'cielo'. Milo, che nel 1976 trascorre l'inverno a Varsavia per studiare Boleslaw Lesmian, si è invece affezionato a quella parola, che per lui è immagine non «di un cielo cattolico, di un cielo come regno da abitare, bensì di quel tempo assoluto che si manifesta in piena contingenza, che irrompe nel cortile di una scuola, nel passo di un gatto, nello scarico di un lavandino»³⁷.

«Niebo» uscirà così in undici numeri, dal giugno 1977 al febbraio-marzo 1980, e subirà di volta in volta oscillazioni notevoli sia nella composizione della redazione che nei contenuti proposti. Di riunione in riunione e di numero in numero si confermano i nomi, oltre a quello di Milo De Angelis, di Emi Rabuffetti, Antonio Mungai, Ivano Fermini, Alberto Schieppati, Giancarlo Pontiggia, Cesare Lievi, Marta Bertamini e Roberto Mussapi, con la collaborazione occasionale di autori come Giuseppe Conte, Michelangelo Coviello e Angelo Lumelli.

Obiettivo di questi ventenni e trentenni è quello di riportare la poesia alle sue sorgenti 'romantiche', ad una dimensione celeste e oracolare che interseca il mondo della fiaba. Uno dei padri della Neoavanguardia, Edoardo Sanguineti, che già avverte tutta la portata di tale movimento, li apostrofa sdegnosamente come 'pericolosi discepoli dell'esistenzialismo'. Antonio Porta, invece, partecipa alle riunioni con curiosità e mantiene un fitto scambio epistolare con alcuni di loro, forse anche attratto dalla dimensione europea che la rivista si prefissa già dal primo numero. «Niebo» ambisce, infatti, a «esaminare alcune linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello 'svelamento' (interminabile) rispetto a quello della 'fondazione' di un linguaggio poetico»³⁸. Così vengono tradotti Hölderlin,

³⁷ Ivi, p. 178.

³⁸ Comitato di redazione, «Niebo», n.1, giugno 1977, p. 115.

Barbu, Trakl, Benn, andando indietro negli anni fino a Lucrezio. Già dalla varietà dei nomi tradotti, appare evidente che «Niebo» non ha affatto un approccio storicistico, non cerca di definire tendenze e movimenti, ma punta a raggruppare indistintamente tutte quelle esperienze riconducibili al mito e al mondo sotterraneo dell'anima appiattendole al presente.

De Angelis stesso, nei suoi *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, collocati in coda al primo numero, sottolinea la propria repulsione per le 'correnti': «letteratura non è riconoscersi preliminarmente in una corrente per poi scegliere di seguirla e adattarvisi, ma è, al contrario, un "gesto" esistenziale, aprioristico e imprescindibile, un istinto "selvatico" che si incarna nella parola»³⁹.

La poesia deangelisiana non intende venire alla luce dopo un progetto, ma si muove come un gesto inesorabile che non ha intenti programmatici se non quello di porsi come atto intrinsecamente inaffidabile e irripetibile: «Una poesia, come inaffidabilità di una cosa-da-dire, significa disimparare alcuni progetti di informare, partorendo una frase che dimentica ogni segmento del suo scopo mai avuto»⁴⁰. Provare a sezionare e a categorizzare la parola, negarne la libertà, significa affondare «nelle paludi della critica letteraria» e nel «fango della storiografia»⁴¹. È come provare a dare un volto alla divinità: inutile, presuntuoso, blasfemo.

Il poeta milanese ce lo spiega con una prosa a metà tra il visionario e la sintassi heideggeriana di *Essere e tempo* (lettura imprescindibile in quegli anni, insieme a Maurice Blanchot). Ciò che emerge con prepotenza è sua la

³⁹ E aggiunge: «se proprio, nella letteratura, bisogna far parte di una preferenza, allora bisognerebbe essere perlomeno i primi per sempre, in una divinità che non ha più bisogno di flettere i suoi occhi verso quelli che le obbediscono» (M. De Angelis, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, «Niebo», n.1, giugno 1977, p. 89).

⁴⁰ Ivi, p. 93.

⁴¹ *Ibidem*.

visione selvatica, anarchica della letteratura, vista come espressione di una sete di assoluto che lo riallinea al Romanticismo⁴². Tuttavia, se per i Romantici il momento della critica era fondamentale in quanto accompagnava il lettore verso una comprensione superiore del testo, per i poeti di «Niebo» è invece un atto di prepotenza, perché trascina il senso di un verso nell'«immediatamente comprensibile», sminuendone la potenza di evocazione.

La poesia si oppone alla critica con la stessa violenza di una «ragazza-guerriero-danzante». Anzi, «la poesia riguarda le ragazze e non le donne. Questo è un punto fondamentale per capirmi»⁴³, precisa De Angelis⁴⁴.

Per il milanese, «la poesia è questa guerriera-ragazzo-danzante, che può dare la fertilità in ogni istante senza bisogno di cicli»⁴⁵, una ragazza atletica e selvatica, paragonabile ad Artemide o ad Atalanta. Solo lei sa mantenere la corsa, 'baciare' nella corsa e dunque padroneggiare l'attimo; solo una poesia libera, androgina, che non vuole e non può compiacere, può allora somigliare al ghepardo inarrestabile e inafferrabile⁴⁶. Chi scrive rimane nel *mentre* e nel *qui*, non si arresta nella fase iniziale delle intenzioni, né si proietta nella fase finale della decodificazione.

⁴² Non a caso il secondo numero verrà interamente dedicato a Hölderlin e il sesto alla fiaba, genere letterario riportato in auge proprio dal Romanticismo. Sempre alla fiaba si riferisce il saggio di Giancarlo Pontiggia che chiude il primo numero, *La fiaba è lunga*.

⁴³ Ivi, p. 103.

⁴⁴ Due anni più tardi, nel 1979, De Angelis pubblica la sua unica opera in prosa, *La corsa dei mantelli*, la cui protagonista, Daina, incarna perfettamente il modello di ragazza guerriera prefigurato in «Niebo» e poi riconoscibile in controluce nella raccolta *Somiglianze* (1976). Sulle molteplici rappresentazioni del femminile in De Angelis si parlerà più ampiamente nel prossimo capitolo.

⁴⁵ M. De Angelis, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, cit., p. 103.

⁴⁶ «Una ragazza-guerriero dissigilla nella corsa le architetture dell'adescamento letterario e le consegna alla bocca di quell'altra figurazione della poesia che è il ghepardo» (Ivi, p. 106).

Tra gli animatori della rivista, De Angelis non è il solo ad essere affascinato da un modello di donna 'antimatronale'. Nel quarto numero, dedicato a Lucrezio, compare un articolo di Dolfina Ranieri dal titolo *Lucrezio l'etrusco*. A essere analizzata è la figura di Venere, che Lucrezio, nell'inno d'apertura del *De rerum natura*, raffigura con tinte ben distanti dall'immagine suadente ed elegiaca con cui usualmente la dea viene rappresentata nel mondo antico. Quella lucreziana, nota Ranieri, non è più una *Venus genitrix*, una dea benigna e matronale, ma una *Venus victrix*, una dea che beve il vino nonostante alle donne romane sia precluso, una Venere che non è più una «paffuta bambolotta», ma una «dea cosmica che non lascia in pace la natura»⁴⁷.

Sembra di cogliere, nell'alchimia della rivista, una metafora densissima che fonde un certo tipo femminilità, quella della virago, e una certa idea di poesia. Quelle di «Niebo» sono scritte di una corporeità fisiologica e violenta, colta nel gesto di una furia primigenia e sensuale. Un demone, quello che agita i 'niebini', li porta in rottura con l'armonia del cosmo. Un demone è in realtà quello che attraversa tutta la storia degli anni Settanta e che proprio sul finire del decennio esplose in tutta la sua violenza, dalla sfera del pubblico a quella del privato. E di un demone, Lilith, parla Antonio Mungai. È proprio alla polvere da cui, secondo la tradizione, ha preso vita Lilith che Mungai fa ritorno, alla «polvere antica del ricordo bisbigliato»⁴⁸ e soprattutto al «sogno torturato dove disarmo e vince/ il sogno della lotta»⁴⁹. I ventenni e trentenni degli anni Settanta, immersi in una storia travagliata e discontinua, sono attratti dall'immagine della lotta, la assumono come postura già a livello inconscio; eppure, quella di «Niebo» è una lotta tutta

⁴⁷ D. Ranieri, *Lucrezio l'etrusco*, in «Niebo», n. 4, gennaio 1978, p. 82.

⁴⁸ Id., *A Lilith (il ricordo)*, «Niebo», n.1, giugno 1977, p. 33.

⁴⁹ Id., *A Lilith (la quiete)*, «Niebo», n.1, giugno 1977, p. 32.

celeste, apparentata col mito, che non viene a patti con la politica, ma che si coniuga nella pretesa di una non-significanza.

In questa ribellione rispetto al significato, in realtà, c'è chi si contraddice rivelandosi più figlio della neoavanguardia di quanto non sia in grado di ammettere. Se i padri demolivano il linguaggio per demolire la società, pur rimanendo pienamente immersi in essa, i giovani adesso demoliscono il linguaggio non per criticare la società, ma per giocare un tiro mancino a chi pretende che la critica alla società sia l'unica via possibile, a chi crede, insomma, che la letteratura debba necessariamente corrispondere a un impegno.

Gran parte dei testi proposti in rivista sono effettivamente imprevedibili in quanto slogano il linguaggio fino, in alcuni casi, all'illeggibilità. Basti pensare agli esperimenti espressionisti di Giancarlo Pontiggia nella sequenza di poesie *Di sbieco* posta in apertura, programmaticamente, del primissimo numero della rivista.

Il gioco fonetico è qui portato allo stremo: si susseguono una serie febbrile di nomi primitivi e diminutivi («polla/pollina», «zebra/zebrina», «palla/pallina»⁵⁰) di coppie minime («alba/alga»⁵¹), di rime e neologismi che hanno contemporaneamente i caratteri dell'affabulazione infantile e del gioco triviale e che mal celano un furore incontenibile.

Riportiamo interamente un componimento:

Dolce e tenera o cara
o caca il
grumoso frutto
o molle succosa con cura li

⁵⁰ G. Pontiggia, *Di sbieco*, «Niebo», n.1, giugno 1977, p. 2.

⁵¹ *Ibidem*.

snoci
o bella e cachina
o calda e tettina
o dentro nera mi mette e mente
o furioso caghino
 o timido caco d'autunno mi
sghiandi e glandi
o caghello e lupino
 o fiore e ditino⁵².

Lo sguardo di chi scrive è, appunto, 'di sbieco', cioè osserva le cose da una prospettiva straniata e straniante e si offre come gioco grafico ma non come messaggio. Rimane nell'occhio con i suoi versi a gradino, nell'orecchio con le sue rime bacciate, sfida e scandalizza il pudore, ma non oltrepassa le porte della mente.

Un simile smembramento del linguaggio viene compiuto da molti altri poeti come Enrico Casaccia:

non sono io se loro il caldo
il tengo-il-seme nasce tra
il cuore e il resto dell'ara
rana è il mammi il tengo⁵³.

Le parole vengono ridotte a mero assemblaggio di morfemi, lego linguistici da ordinare a piacimento in un disegno sintattico del tutto indecifrabile. È come trovarsi di fronte a formule magiche imperscrutabili, chiare, forse, solo a chi le pronuncia.

⁵² Ivi, p. 10.

⁵³ E. Casaccia, *Non sono io se loro il caldo*, in «Niebo», n.1, giugno 1977, p. 76.

Magia e fiaba, del resto, affasciano profondamente i poeti che si incontrano in via Rosales. Il sesto numero, interamente dedicato al genere fiaba, ospita le *La Regina della neve* di H.C. Andersen, *Quattro leggende di Danzica*, *Una fiaba rumena*, due fiabe di Giovambattista Basile tratte da *Lucuntù di li cunti*, fiabe di penna di De Angelis, Mussapi, Rabbuffetti, ma anche fiabe di bambini (*Tre fiabe della prima A*). Se da un lato una così ampia gamma di traduzioni e di scritture offre una visione multiprospettica che spazia dalla contemporaneità alla fiaba classica, dalla tradizione italiana a quella straniera, dall'altro la sincronicità brutale dell'approccio, ignorando ogni esigenza di storicizzazione, si rivela insufficiente per uno studio strutturato del genere. Del resto, De Angelis attribuisce alla fiaba la stessa assolutezza della poesia, in quanto anch'essa si fa rappresentazione di una dimensione celeste, di una potenza troppo intensa: «è vero che spesso nelle fiabe si parla del cielo. E ancora una volta voglio ripetermi che il cielo non è la cupola della terra, ma è ciò che la terra non può sopportare e allontana da sé»⁵⁴.

La fiaba, a differenza della favola, non raffigura dei tipi umani riconoscibili e soprattutto non offre una morale: nella fiaba non conta tanto il "chi", ma il "come", il modo in cui le ombre dell'animo umano vengono oggettivate e fatte dialogare in un intreccio. Nella fiaba non conta nemmeno il "quando": essa si muove in un presente perenne che ignora la storia. È questa libertà da Kronos che in fondo affascina i poeti di «Niebo» e li spinge a inserirsi, nel pieno degli anni di piombo, in una via appartata, novalisianamente notturna, indifferente ai collettivi e ai movimenti, alla rivoluzione alle porte o al *new age* dilagante. Si tratta, appunto, di una via che non si accontenta di «pensare la condizione umana e la sua singolare

⁵⁴ M. De Angelis, *Le fiabe e il secondo bambino*, «Niebo», n. 6, settembre 1978, p. 122.

tragedia in termini di cambiamento sociale o di classe»⁵⁵, ma che chiede di «vivere accanto alla poesia, sotto il suo sguardo e sotto il suo richiamo»⁵⁶. Ciò non significa che alle riunioni di via Rosales non abbiano partecipato anche oppositori o provocatori, come ad esempio esponenti di Prima Linea o proseliti della semiologia. Gli scambi di quegli incontri che, come racconta il fondatore di «Niebo», De Angelis, si trascinarono fino all'alba, erano violenti ma fecondi. È proprio dai protagonisti di «Niebo», infatti, che viene data nuova linfa a una letteratura stanca, ingabbiata da categorie sempre più vacue. Sottrarre la poesia allo slogan e al manifesto, agli *-ismi*, è anch'esso un atto politico dalla portata rivoluzionaria. L'Apocalisse si è compiuta, la rivelazione è giunta fino a noi⁵⁷. Il vuoto letterario denunciato da Pasolini è stato colmato nel segno del cielo, anche se ciò avviene con un meccanismo analogo alle riviste milanesi di avanguardia pubblicate negli anni Quaranta e Cinquanta: anche in questo caso l'impatto sul pubblico è deludente e soprattutto «lo specifico della rivista finisce per indebolire l'idea di formazione culturale di opposizione»⁵⁸.

I.4. L'autoauscultazione della 'parola innamorata'

⁵⁵Id., *La parola data. Interviste 2008-2016*, Introduzione di L. Tassoni, Mimesis, Milano 2017, p. 40.

⁵⁶*Ibidem*.

⁵⁷ Intendiamo specificamente «L'apocalisse del riflusso nel privato, l'apocalisse come rivoluzione che si trasforma in fatto privato» (I. Vincentini, *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1986, p. 32).

⁵⁸ P. Giovannetti, *Prima del «Verri». Riviste milanesi di avanguardia negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di P. Giovannetti, Mimesis, Milano 2018, p. 104.

Nell'ancora frammentaria storiografia della poesia degli anni Settanta e Ottanta⁵⁹, l'attività della rivista «Niebo» e l'antologia *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* vengono spesso presentate come due esperienze complementari. E del resto «Niebo è il «serbatoio testuale dell'antologia»⁶⁰, poiché gran parte degli antologizzati⁶¹ ha scritto anche sulle pagine della rivista milanese⁶². Come nota Paolo Giovannetti, lo scenario di quegli anni si configura come un «sistema letterario che gioca le proprie carte sul nesso tra la rivista 'di settore', 'militante', 'creativa' [...] e lo strumento canonizzante delle antologie, spesso saltando la mediazione dei libri veri e propri»⁶³. Ci sono autori, infatti, che, pur non avendo ancora esordito con un libro di poesia, vengono già pubblicati in rivista e in antologia, entrando nel 'canone'⁶⁴ prima ancora di crearsi una precisa identità letteraria e una platea di lettori.

Dei curatori, Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro, il primo è il caporedattore di «Niebo», nonché una delle sue voci più prolifiche. Eppure,

⁵⁹ Tra i primi e più esaustivi esempi di storicizzazione si citano N. Lorenzini., *Il presente della poesia, Il Mulino*, Bologna 1991; R. Galaverni, a cura di, *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996; M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 1996; D. Piccini, *La poesia italiana dagli anni '60 a oggi*, BUR, Milano 2005; E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005; F. Napoli, *Poesia presente. In Italia dal 1975 a oggi*, Raffaelli, Rimini 2011.

⁶⁰ C. Princiotta, *Due antologie: Il pubblico della poesia e La parola innamorata*, in «Moderna»: semestrale di teoria e critica della letteratura», XIX (2017), 1/2, p. 75.

⁶¹ I nomi degli autori antologizzati sono, nell'ordine: Mario Baudino, Nanni Cagnone, Enrico Casaccia, Conte, Michelangelo Coviello, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Enzo Di Mauro, Tomaso Kemeny, Angelo Lumelli, Valerio Magrelli, Angelo Maugeri, Giancarlo Pontiggia, Mario Santagostini, Gregorio Scalise, Gino Scartaghiande, Cesare Viviani.

⁶² Autori che scrivono sia su «Niebo» che sulla *Parola innamorata*: Baudino, Cagnone, Casaccia, Conte, Coviello, De Angelis, Lumelli, Maugeri, Pontiggia.

⁶³ P. Giovannetti, *Canone antologico e generazioni: il ruolo delle riviste*, in *POESIA '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, cit., p. 35.

⁶⁴ Anche se sul 'canone' si rischia di aprire un vaso di Pandora, specialmente quando si affrontano i ribollenti, proteiformi, contraddittori anni Settanta. Più che di canone in assoluto si dovrebbe più cautamente parlare di 'canone' relativo, legato cioè alla scelta delle riviste e soprattutto dei curatori delle singole antologie.

l'antologia, pubblicata da Feltrinelli nel 1978, più che per la selezione operata su autori e testi, viene ricordata per l'introduzione visionaria e provocatoria dei due curatori, *La statua vuota*, il cui titolo strizza l'occhio alla *profonde statue en rien* di Apollinaire.

I due curatori, Pontiggia e Di Mauro, affermando di non voler preludere e proludere, individuano sin dall'inizio i propri 'avversari': «No alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci (con contaminazioni ora crociane ora lukacsiane) che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione internamente etica e politica dell'arte. [...] E no all'imperialismo della semiologia»⁶⁵.

Liberandosi, sulla carta, dalle pastoie della critica marxista e semiologica, Pontiggia e Di Mauro intendono ufficializzare un atto di separazione tra il testo e l'interpretazione e al tempo stesso dare una risposta ai tentativi di storicizzazione della letteratura del *Pubblico della poesia*⁶⁶. La parola poetica si autoproclama, dunque:

- innamorata, e perciò impertinente e beffarda, indifferente ai conclami e ai conclavi della giustizia;
- colorata, perché non traccia disegni e percorsi, [...], ma crea il disorientamento bruciante (e abbagliante) di un distogliersi dal senso che è l'apparenza di quel distogliersi, e la sua dissimulazione;
- rapinosa, e per questo è in un momento di seduzione e di allontanamento nel quale la cosa non è avvicinata o tolta alla-dalla vista, ma immette in un paesaggio dove improvvisamente si è colti da

⁶⁵ G. Pontiggia, E. Di Mauro, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi (1976-1978)*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 9-10.

⁶⁶ Cfr. D. Piccini, *I poeti del "Pubblico della poesia" e della "Parola innamorata"*, in *Il canto strozzato: poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. Langella ed E. Elli, Novara, Interlinea, 1997, pp. 233-253.

quello spazio e la cosa si è trasformata in altro, nell'altro che è la lingua dell'origine⁶⁷.

Innamorata, colorata, rapinosa: tre aggettivi dal sapore rimbaudiano. Una parola innamorata e dunque, come un amante, ostinata, talvolta miope rispetto alle altrui intenzioni, egoista. Una parola colorata, quindi immaginifica e camaleontica, mai uguale a sé stessa, che disorienta e inganna, anarchica e solitaria. Una parola rapinosa, seducente, che ambisce a immergersi nel caos primigenio. E dunque, diremmo noi, una parola-scheletro, per l'appunto una statua vuota: significante dal significato imploso.

I curatori affermano ancora, da una posizione affine a quella dei *Sei studi* di De Angelis, che la poesia «non ha svelamenti, non ha un vero da esibire: la sua verità è questa assenza di piani, è questo canto che, tagliato, continua a cantare, e si fa beffe degli spadoni del potere, o delle bocche metronome di chi chiede o implora moderazione»⁶⁸.

Viene ribadita, inoltre, l'idea che la poesia vada semplicemente vissuta attraverso una «lettura amorosa»⁶⁹, in un corpo a corpo col testo che non vede vincitori e vinti, decodificatori e decodificati, ma solo innamorati. Eppure, viene spontaneo credere che questo innamoramento rappresenti un'infatuazione a senso unico da parte di una parola, in fondo, innamorata solo di sé stessa. Si assiste, insomma, a quella che Giancarlo Alfano definisce efficacemente come «trasformazione del fatto poetico in ricerca compensatoria di esclusività»⁷⁰.

⁶⁷ Ivi, p. 11.

⁶⁸ Ivi, p. 12.

⁶⁹ Ivi, p. 11.

⁷⁰ G. Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in *POESIA '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), a cura di B. Manetti,

Alle origini di questa postura c'è un divorzio culturale più antico, che precede anche Rimbaud, Baudelaire, il simbolismo e inaugura il senso di vertigine e di disequilibrio della poesia del Novecento: il Romanticismo⁷¹. Dietro le parole di Pontiggia e Di Mauro è possibile riconoscere in controluce i frammenti Friedrich Schlegel su «Athenaeum»⁷².

Basti guardare alcuni testi proposti in antologia per accorgersi di alcuni caratteri comuni di impronta, appunto, neoromantica: la rappresentazione di una natura attraversata da forze primordiali e da creature fantastiche, una poesia titanica che spezza via ogni coordinata spazio-temporale e cancella ogni solco già tracciato per imporre la propria grandezza.

Prendiamo in considerazione la serie di poesie proposte da Pontiggia, dal titolo *Il dono, il ramo* e *Acquazzone*. 'Vento' è il lemma dalla più alta frequenza (11 occorrenze), seguito da 'mare' (8 occorrenze) e 'tuono' (7 occorrenze). Lo scenario dipinto da questi testi pullula di immagini vegetali, animali e divinità marine:

E allora mille se le lupe
delle scogliere corrono

S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2016, p. 23.

⁷¹ Non a caso, più di vent'anni dopo *La statua vuota*, lo stesso Pontiggia scriverà un saggio dal titolo *Contro il Romanticismo* in cui colloca proprio nella stagione romantica i prodromi del nichilismo contemporaneo e prende le distanze dalle posizioni filoromantiche della giovinezza (Cfr. G. Pontiggia, *Contro il Romanticismo. Esercizi di resistenza e di passione*, Medusa, Milano 2002).

⁷² «Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi, questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. Non può essere esaurito da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare caratterizzarne l'ideale. Esso solo è infinito, come è anche il solo ad essere libero, e riconosce come sua prima legge che l'arbitrio del poeta non debba avere a soffrire di alcuna legge che lo sovrasti» (F. Schlegel, *Frammenti*, fr. 116, fasc. II., in «Athenaeum» (1798-1800). *Tutti i fascicoli della rivista di A. W. Schlegel e F. Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza, postfazione di E. Lio, Milano, Bompiani, 2008, p. 168).

via alle liquide orecchie,
e apposta scortano la rete
boscosa dei mari, e l'uragano
ha spazzato giù con un soffio
i tuoni e i melograni sbocciati
nella fuga rubata,
e la donna, che dormiva sognata,
è colata nel fiore del dio
delle balene, suda verde e
blu, ride consunta dalla fame,
e che manine, che dito infame
sulle navicelle dell'angelo,
corrotto dal timo odoroso⁷³.

La frenesia immaginosa di questi versi è apparentabile, ci sembra, ai meccanismi da 'delirio della fine' tipici delle apocalissi psicologiche descritte da Ernesto De Martino nel suo celebre studio *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Nei suoi appunti sugli studi di Robert Volmat, De Martino elenca le principali caratteristiche dei disegni dei soggetti schizofrenici, tra cui la «tendenza alla frammentarietà della composizione, allo sparpagliamento o alla dispersione dei suoi elementi, l'assenza di prospettiva (mondo senza «profondità», cioè senza orizzonte di agibilità dinamica, di movimento possibile), oggetti in tensione, deformati, fissati nel loro deformarsi»⁷⁴. Le sinestesie («liquide orecchie», «la rete boscosa/dei mari, «suda verde /e blu»), le immagini oniriche e ultraterrene (il «dio/ delle balene»), le «navicelle dell'angelo») o le forze distruttive che animano il testo pontiggiano, ad esempio quella dell'uragano, suggeriscono una conflagrazione cosmica. E la presenza, in altri versi della stessa silloge, di figure mitologiche come la dea Cibele e il dio Attis o di altre figure

⁷³ G. Pontiggia, *Acquazzone*, in *La parola innamorata*, cit., pp. 121-122.

⁷⁴ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002 [1977], p. 68.

bestiarie (la lepre, la lince, i tonni, l'aquila) combacia ancora con la descrizione data da Volmat e mediata da De Martino delle apocalissi psicologiche e culturali:

- L'agglutinazione delle immagini (forme umano-animale, umano-vegetali, ecc.), lo spostamento e il mascheramento (sostituzione di un gruppo di immagini con un altro che lo rappresenta).
- La proiezione delle immagini: derivante dall'assenza di distinzione fra percezione e rappresentazione, fra me e mondo esterno, fra idea e atto, fra parola e oggetto, fra imitazione soggettiva di un evento e prodursi dell'evento (mondo «magico»⁷⁵).

Non cogliamo più alcun confine tra specie ed elementi, tra tempo e tempi. Tutto è appiattito nell'atemporalità del mito, il quale tuttavia non offre verità o consolazione, ma viene ridotto a scenografia della scrittura e ad elemento ornamentale.

Per Pontiggia, a questa altezza, è ancora doveroso «nascondere (tacere) la forza con cui un atto di scrittura si ri-vela, la gratuità del canto che è dono, la verità del canto che è dono»⁷⁶, tutto con la stessa visionarietà di Rimbaud, unico 'padre' che lui e Di Mauro possono riconoscere, ma solo perché è il «poeta della leggerezza visionaria, che non ha proprio niente da mostrare e vedere»⁷⁷.

Una simile visionarietà portata all'estremo è leggibile nel tono apocalittico di un altro antologizzato, Mario Baudino («Che il sole si spenga / che il cielo crolli, con tutti i suoi cristalli / che l'occhio pianga pioggia & oceani / e che gli uomini non siano pesci ma // crostacei»)⁷⁸; nel gioco favolistico di Enrico

⁷⁵ Ivi, p. 69.

⁷⁶ G. Pontiggia, E. Di Mauro, *La statua vuota*, in *La parola innamorata*, cit., p. 10.

⁷⁷ Ivi, p. 15.

⁷⁸ M. Baudino, Yasi Yaraté, in *La parola innamorata*, cit., p. 23.

Casaccia gremito di ghiri, donnole-donne, orse, rane, volpi; nelle lutulente formule magiche di Michelangelo Coviello («io sono in principio la fine il me tutto è scomposto / io gallo furbo io primo signore del fulmine»⁷⁹); nei montaggi surrealisti di Enzo Di Mauro («Cola dai chiari antri delle rose / l'anima del gatto a mezzanotte»⁸⁰); nelle folgorazioni oracolari di Milo De Angelis («Non c'è stato tempo per fare l'attimo»⁸¹).

La non rappresentatività dell'antologia, i cui testi non sono allineabili nella loro totalità alla linea 'non-linea' di Pontiggia e Di Mauro, è data ad esempio dalla presenza di figure come Nanni Cagnone e Cesare Viviani, che scrivono ancora nell'alveo della neoavanguardia, e di Maurizio Cucchi e Valerio Magrelli, che non si lasciano sedurre dai "conclami e dai conclavi" della parola rapinosa, ma che rimangono ancorati alla realtà e alla concretezza dell'oggetto. Il descrittivismo diaristico e dimesso di Cucchi («Sulla tavola il pane, i pesci. I piatti di alluminio»⁸²) e le metafore limpide e affilate di Magrelli («Io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre»⁸³), riportano significante e significato sullo stesso binario e restituiscono l'enunciazione al piano della comunicatività.

Un discorso analogo può essere fatto a proposito di Giuseppe Conte, le cui poesie raccolte in antologia confluiranno un anno dopo nella raccolta *L'ultimo aprile bianco*. Questi testi intrecciano mito azteco e mito classico e soprattutto, fondendosi gioiosamente alla natura circostante, offrono al lettore «il dono leggero e immenso/ del poema»⁸⁴.

⁷⁹ M. Coviello, *Moll*, in *La parola innamorata*, cit., p. 57.

⁸⁰ E. Di Mauro, *La Pasqua (il mercoledì, l'adattamento)*, in *La parola innamorata*, cit., p. 87.

⁸¹ M. De Angelis, *Più bianco allontanato*, in *La parola innamorata*, p. 75.

⁸² M. Cucchi, *Figure femminili*, in *La parola innamorata*, cit., p. 62.

⁸³ V. Magrelli, *Altre nature morte*, in *La parola innamorata*, cit., p. 109.

⁸⁴ G. Conte, *Il sogno del giorno dei trent'anni*, in *La parola innamorata*, cit., p. 45.

Un dato di continuità, anche se rilevabile sul piano puramente contenutistico, è che tutti i testi della *Parola innamorata* appaiono accomunati da una certa indifferenza nei confronti di ciò che si svolge al di fuori della propria realtà privata, della propria 'surrealtà' o della propria mitologia. In tal senso, questi versi di Cucchi ci sembrano illuminanti: «Un certo appesantimento nelle gambe/ (derivato da soverchia fatica o/ da pratica amorosa fuori orario) / mi consente un'aria sufficientemente afflitta. Così che/ anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo, / opportunamente sorvolandoli»⁸⁵.

La realtà e l'altro da sé sono il grande rimosso dei poeti 'innamorati'. L'Apocalisse che volevano annunciare Pontiggia e Di Mauro, in fondo, non è giunta a compimento: se l'apocalisse è rivelazione, la poesia 'innamorata', invece, non rivelando alcunché, non può preludere né a una palingenesi né a un'anabasi.

C'è chi però, come Antonio Porta, mostra una posizione apparentemente fiduciosa nei confronti dell'operazione degli 'innamorati'⁸⁶. Il poeta scorge nella *Parola innamorata* un avvio significativo per una nuova stagione poetica. Un anno più tardi, nella sua antologia *I poeti degli anni Settanta*, vi segnala infatti non tanto la volontà di 'uscire dalla storia' ma «un modo diverso di vivere la storia, come una risposta

⁸⁵ M. Cucchi, *Levataccia*, in *La parola innamorata*, cit., pp. 63-64.

⁸⁶ Giancarlo Pontiggia racconta in un'intervista a Carlangelo Mauro quanto l'apporto di Porta sia stato determinante: «Porta era letteralmente entusiasta di quel progetto, e ricordo che ci costrinse a portarlo a compimento molto più rapidamente di quanto avevamo in mente, perché da Roma [...] giungevano pressioni perché l'antologia non si facesse» (G. Pontiggia, G. Pontiggia, *Poesia in forma di clessidra*, intervista a cura di C. Mauro, in G. Pontiggia, *Undici dialoghi sulla poesia*, La Vita Felice, Milano 2014, p. 82). Nello specifico allude a un diverbio avvenuto a Roma nel giugno del 1977 tra lui e Enzo Di Mauro da un lato e i romani Bellezza, Cordelli, Zeichen e Prestigiacomo dall'altro. I secondi, infatti, mostravano un'idea di poesia diametralmente opposta rispetto a quella dei futuri curatori dell'antologia, il cui progetto non poteva che essere ostacolato.

antiautoritaria e in funzione anti-ideologica»⁸⁷. Secondo Porta, la dicotomia io/società è in realtà una formula superata, in quanto l'io di cui si discute adesso non è tanto un io storico-sociale, bensì un io linguistico, un «evento linguistico-collettivo»⁸⁸. Quindi l'io 'innamorato' non rappresenterebbe altro che un «punto di appoggio indispensabile per ogni altra possibile operazione successiva, anche direttamente politica»⁸⁹.

Tuttavia, l'ottimismo iniziale (o apparente) del 1979 viene messo in discussione dallo scambio epistolare del 1983 che egli intreccia con Giuseppe Conte. Quest'ultimo descrive la generazione della *Parola Innamorata* in questi termini:

era sin dall'inizio una generazione mediata, non estremistica, ma diplomatica e assembleare: le premesse teoriche non erano affilate abbastanza: tanto è vero che poi nella rete antologica sono rimasti tutti: fuorché il povero Bellezza (che è certo poeta migliore di quanto certi innamorati della psicanalisi vogliono far credere). Pure la tendenza era quella: recuperare la forza di desiderio e di paura nella poesia (questi termini e questi concetti li avevo rimessi in orbita io a un convegno del Verri e poi in un lungo saggio che nessuno sembra aver letto), la sua "rapinosità" fu detta: ma evidentemente non bastava⁹⁰.

Conte si riferisce probabilmente al suo saggio *le Istituzioni del desiderio*, uscito per «Il Verri» nel settembre del 1976⁹¹. In questa lunga dissertazione, il poeta ligure aveva sostenuto la necessità di una poesia sottratta alle ipoteche dell'ideologia e riconciliata al concetto di desiderio, una poesia

⁸⁷ A. Porta, *Introduzione*, in *Poesia degli anni Settanta*, a cura di Id., prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, p. 27.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Archivio Apice, Fondo Porta, busta n. 5, Lettera di Giuseppe Conte ad Antonio Porta del 26 ottobre 1983, ms., inchiostro blu.

⁹¹ G. Conte, *Le istituzioni del desiderio*, «Il Verri», 2, settembre 1976, pp. 53-76.

che, insomma, abbandonasse la logica del 'gradimento', istituita dal capitalismo, per tornare al 'godimento'. Conte si era fatto portavoce di una 'poesia-danza', dal valore non privato ma cosmogonico, una poesia in grado di riassumere sia il momento «libero e decodificante» dell'ispirazione, che quello «di ordine e codificazione» delle forme letterarie⁹². La letteratura doveva certamente affrancarsi dall'ossessione dell'azione politica così come dall'intransitività della neoavanguardia, ma senza perdere di vista il rapporto fondamentale tra significato e significante. Forse, questo messaggio era stato in parte frainteso dai curatori della *Parola innamorata*, che avevano fatto della poesia un messaggio autoriflessivo tanto quanto quello del Gruppo 63.

Nella sua replica, Porta dimostra di concordare con Conte e chiarisce la propria posizione:

Ci deve essere stato un equivoco iniziale, a cominciare dai vari Berardinelli e Cordelli: hanno imitato il peggio del cosiddetto Gruppo 63 e hanno rimosso il gran lavoro dei novissimi. Così la nuova poesia è partita con un handicap, con il peso della politica del potere letterario (risibile quanto gli altri...) che i novissimi avevano inizialmente rifiutato. Ecco La parola innamorata, "assembleare" come dici tu, e debole teoricamente, nonostante la giustezza di alcune istanze (a partire dal sacrosanto recupero del desiderio e del ritmo, della danza, del corpo, che appunto sta alla base dei ritmi...). Equivoco da massmedia, da mode che si inseguono? Anche frutto di tempi ingannevoli... si scopre adesso la "seduzione", figuriamoci! Ovvio che nessuno ha letto niente e se qualcuno ha letto ha presto dimenticato, magari per opportunità di carriere...

Come vedi cerco di dare spiegazioni che prescindono dalla debolezza dei singoli, che pure è, in alcuni casi, innegabile... Se ne avrò le forze, come spero, e un po' di tempo, conto di intervenire sulla situazione

⁹² Ivi, p. 57.

verso febbraio, marzo: per fortuna in poesia c'è ancora una bella produzione⁹³.

A distanza di soli cinque anni, i due poeti ridimensionano così il ruolo dell'antologia nel panorama italiano contemporaneo: Conte, pur apprezzandone la volontà di ritorno ad una poesia del corpo e del ritmo, ne ammette tuttavia la scarsa incisività e la debolezza progettuale. Porta, dal canto suo, addita come pecca della nuova poesia proprio il non aver davvero riconosciuto ciò che dell'esperienza dei Novissimi andava invece valorizzato e preservato: non tutti i padri, in fondo, andavano 'assassinati'. Eppure, *La parola innamorata* permette, pur nella sua «debolezza teorica», di circoscrivere una nuova tendenza, una nuova sensibilità alla poesia che molta critica, a torto o a ragione, definirà «neo-orfica», «neo-ermetica», «neo-romantica. Scrive, ad esempio, Giulio Ferroni nella sua *Storia della letteratura italiana*, a proposito della *Parola innamorata*:

Nel gruppo milanese (nonostante le difformità delle esperienze individuali) si è imposta una linea definibile come neo-orfica o neo-ermetica [...] Da questo neo-orfismo si sono sviluppati i tentativi di attribuire alla poesia un ruolo positivo, facendone uno strumento di riscatto dalla "negatività" della cultura moderna, capace di immergersi nel respiro panico della natura, di ritrovare la ricchezza incontaminata del mito, la forza assoluta della bellezza⁹⁴.

Ferroni, dopo aver individuato nella figura di Giuseppe Conte l'iniziatore di tale movimento, attribuisce l'etichetta di neo-orfico anche al Milo De Angelis di «Niebo» ed esponente di un «diffuso simbolismo

⁹³Archivio Apice, Fondo Porta, busta n. 5, Lettera di Antonio Porta a Giuseppe Conte del 20 novembre 1983, ds.

⁹⁴G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Milano 1991, p. 721.

postmoderno»⁹⁵, senza considerare che le esperienze di Conte e di De Angelis non sono affatto sovrapponibili sia per la diversità strutturale dei loro versi che per la difforme concezione di poesia.

Manacorda mette in luce polemicamente «la coniugazione di illeggibilità avanguardistica e oscurità orfica che ha generato i nipotini rovesciati dei Novissimi: aulici, ermetici come i nonni, o forse i bisnonni, ed eccessivamente audaci come gli zii»⁹⁶, e nota come nell'antologia vengano inseriti poeti già sulla soglia dei quarant'anni come Conte, Cucchi, Cagnone, Kemeny, Viviani, Scalise, che poco hanno a che vedere con quei «giovani coronati d'alloro, così adolescenti e già così "poeti laureati"?»⁹⁷.

Al netto degli apprezzamenti e delle critiche, sincrone e posteriori, *La parola innamorata* riesce a offrire, anche oggi, il termometro di quegli anni, a farsi documento dell'esigenza di quei giovani a ritagliarsi una pagina bianca da cui ricominciare in piena autonomia rispetto a un discorso culturale asfissiante che vuole ridurla ad ancella dell'ideologia e a mera sovrastruttura. D'altro canto, insieme a «Niebo», essa è esempio di un'auscultazione estrema della lingua e delle sue infinite possibilità. Una simile pretesa di liberazione della parola finisce al contrario per intrappolarla nella gabbia del monadismo e dell'incomunicabilità.

C'è invece chi, come Isabella Vincentini, ricordando come il dibattito sull'ermetismo sia stato analogo, sottolinea che l'illeggibilità non può essere un limite per la poesia⁹⁸.

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ G. Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 5.

⁹⁷ *Id.*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 199.

⁹⁸ I. Vincentini, "La bellezza difficile della miglior poesia d'oggi", in *La Parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M. I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia 1995, pp. 43-50.

Sembra piuttosto che sia proprio la presa di coscienza matura della necessità di ridimensionare questa prima, roboante, dimensione giovanilistica a dare linfa futura ad alcuni dei protagonisti di questa temperie, primo fra tutti, come si vedrà più avanti, Giancarlo Pontiggia.

1.5 Poesia come evento: dall'aedo metropolitano al crollo del palcoscenico

Sul finire degli anni Settanta, la poesia si rivela estremamente vitale, e ciò sembra dare una risposta rassicurante alla domanda di Montale: sì, la poesia è ancora possibile.

La poesia si fa e di poesia si discute ampiamente e frequentemente: convegni, festival, letture pubbliche ed eventi teatrali dedicati alla poesia animano, infatti, la fine del decennio quasi più diffusamente che in quello precedente.

Dal novembre 1976 al maggio 1977 si tiene, presso il Centro Internazionale di Brera, il 'seminario sperimentale' condotto da Nanni Cagnone, che vede raccogliersi settimanalmente poeti, studiosi, ma anche un pubblico più generalista, tutti riuniti sotto lo slogan «il poeta sente la poesia come il grande invalido sente l'arto fantasma»⁹⁹.

È dell'aprile del 1978, ancora, il seminario che si svolge presso il Club Turati di Milano e che invita le personalità più attive in quel tempo a riflettere sul proprio lavoro e ad aprire le porte del dibattito ad un pubblico sempre più vasto. I curatori del seminario, Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, si mostrano piuttosto ottimisti rispetto al ruolo della poesia nella società. Nella sua introduzione agli atti del seminario, Kemeny riconosce nei poeti 'nuovi' degli anni Settanta «un rapporto più rilassato con i destinatari

⁹⁹ N. Cagnone, a cura di, *L'arto fantasma*, Marsilio, Venezia 1979, p. 8.

virtuali»¹⁰⁰ e una certa volontà di seduzione più che di traumatizzazione. La poesia degli anni Settanta, secondo Kemeny, è originale proprio per la nuova postura del soggetto poetico.

Viviani, al contrario, parla di un «io decentrato» («o nel disorientamento degli elementi linguistici, o nella fuga delle successioni e dei ritmi, o nella dispersione del tempo, degli avvenimenti, e anche dei miti»¹⁰¹), spinto da forze sconosciute, regolato dal desiderio e dagli impulsi più viscerali. Prima il linguaggio poetico, anche quello dell'avanguardia, poggiava le basi sulla centralità dell'io. Adesso, invece, si assiste ad una sorta di policentrismo e, di conseguenza, di smarrimento. Nello stesso volume, basti leggere i contributi di Enzo Di Mauro e di Giancarlo Pontiggia, ancora fermi alle posizioni della *Statua vuota*¹⁰², per comprendere la natura caleidoscopica e rapsodica dei movimenti.

Ciò che emerge con maggiore forza è che non si ha davanti né una poesia 'laureata', né una poesia senza aureola: il poeta ora non ha più vergogna di essere tale, ma al contrario si butta nella mischia, sale sul palco

¹⁰⁰Atteggiamento che riconosce soprattutto nella poesia di Conte e di Cucchi, sebbene si tratti di autori diversissimi (T. Kemeny, *Introduzione*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 6).

¹⁰¹ Per la sua generazione cita Cucchi, Conte, Kemeny, De Angelis, Baudino, Cagnone, Pontiggia, Lumelli (C. Viviani, *Introduzione II*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 12).

¹⁰² Di Mauro, in sole tre pagine, mette nello stesso calderone Baudelaire e Mandel'stam, Valéry e Char, Novalis e Benjamin pur di proclamare, ancora una volta, il furore indipendente e la castità intoccabile della poesia (Cfr. E. Di Mauro, *Elogio della castità poetica*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 41-43). Pontiggia, nella sua visionaria prosa poetica esige ancora una volta una poesia quanto più possibile refrattaria al commento: «Occorre incidere con tagli e pugnolate le pagine, strapazzare le righe, rompere la sintassi, le elementari leggi della metrica, quando esse portano all'educazione, al rispetto, alla tenuità; ma non avere nessun timore di giocare dentro le strutture retoriche, di usare un io violento piuttosto che uno sbiadito impersonale. Quello che conta è il tono, la perentorietà di un gesto, questo impastarsi di un verso che non aspetta l'ora giusta, il momento adatto per disporsi sulla pagina: battibaleno dell'ombra, sorpresa della luce» (G. Pontiggia, *Battibaleno e altre cose*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 84).

con baldanza, offre il suo corpo come oggetto rituale, mette la propria voce al servizio della parola. È diventato, o è dovuto diventare, un aedo metropolitano che non canta storie da tramandare alla collettività ma che, prima di tutto, tramanda sé stesso.

A differenza della poesia degli anni Sessanta, che si riversava sulla pagina sotto forma di poesia visiva, la poesia dei Settanta si distingue per una certa «teatralizzazione della parola», con letture pubbliche ed «eventi poetico-gestuali»¹⁰³ che prendono a modello proprio gli happening del movimento hippy. La poesia diventa così vera e propria 'performance'.

Risale alla primavera del 1979 l'evento «Poesia/teatro» organizzato da Antonio Porta e Tomaso Kemeny. Nella bozza dell'«invito-operativo» che i due poeti destinano ad una nutrita sfilza di autori¹⁰⁴, i poeti partecipanti sono invitati

non a leggere testi scritti per la pagina ma a leggere-dire testi/ spartiti scritti in prospettiva di una fruizione immediata. La sperimentazione, in questa circostanza, riguarda appunto la forza comunicativo-espressiva della parola.

Si tratta di verificare e/o analizzare, dal punto di vista del proprio sistema di scrittura, la virtuale teatralità della parola poetica, di tentare di produrre un linguaggio poetico (per definizione decontestualizzante e decontestualizzata) che funzioni in situazione¹⁰⁵.

¹⁰³ Cfr. T. Kemeny, *Introduzione*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 7.

¹⁰⁴ Precisamente Dario Bellezza, Nanni Cagnone, Giuseppe Conte, Franco Cordelli, Corrado Costa, Michelangelo Coviello, Giancarlo Majorino, Enzo Di Mauro, Angelo Maugeri, Renzo Paris, Giancarlo Pontiggia, Cesare Viviani, Andrea Zanzotto Valentino Zeichen.

¹⁰⁵ Archivio Apice, Fondo Porta, b24 fase 91 (ex 73 b24), Bozza della lettera d'invito di Tomaso Kemeny e Antonio Porta del 14 dicembre 1978, ds.

Tra le adesioni, molto interessante è quella di mano di Giancarlo Pontiggia, che, accettando l'invito, riflette sul rapporto tra poesia scritta e oralità:

Sono molto interessato alla vostra iniziativa, alla quale aderisco, ringraziando. Presumo che l'idea sia nata dopo l'Amleto al Mercato del Sale. E, se è così, si tratta per me di un interesse doppio, per così dire agganciato. Là, ho infatti scoperto ("veduto") quel che è troppo facile intuire in astratto. La parola scritta vive nel suo quadrato visivo, nella sua forma grafica; la parola detta cresce in uno spazio diverso, sonoro e gestuale. Poiché non ho mai affrontati tali problemi concretamente, accolgo l'occasione con una certa emozione, e come una sfida ai miei pregiudizi. Ho sempre, infatti, sminuito il valore autonomo di una lettura, e guardato con fastidio a quello di un rapporto immediato (fisico) tra un corpo che parla e uno che tocca (e che cambia) il suo parlare. Dove si situa una pagina immaginaria? In quale spazio? Mi immagino che una soluzione, se c'è, sia molto simile a quella cinematografica. Essa dice: "non essere mai dove sei"; e ancora: "sii molteplice". Ed è quello che, potendo, tenterò di fare¹⁰⁶.

Il desiderio di Pontiggia di mettersi in gioco è indice del clima di quegli anni, in cui si compie una progressiva intersecazione del genere poesia alla performance e si riflette sul ruolo stesso che il poeta e il suo corpo devono assumere rispetto alla parola di carta.

In quegli anni la convinzione è che «al romano *Beat 72* si fabbricherebbero i poeti-personaggi» mentre «a Milano – Chez Guanda – si farebbero gli Autori»¹⁰⁷. Milano è il punto nevralgico dell'editoria italiana che sforna, con un'abbondanza oggi impensabile, libri e libri di poesia (prima fra tutte la casa editrice Guanda con la collana raboniana dei *Quaderni della Fenice*), mentre a Roma il teatro *Beat 72* mette in scena, con cadenza settimanale,

¹⁰⁶ Archivio Apice, Fondo Porta, b24 fase 91 (ex 73 b24), Lettera di Giancarlo Pontiggia ad Antonio Porta, non datata, ds.

¹⁰⁷ S. Lanuzza, *L'apprendista sciamano. Poesia italiana degli anni Settanta*, D'Anna, Messina-Firenze 1979, p. 154.

pezzi di Dario Bellezza, Maurizio Cucchi, Elio Pecora, Cesare Viviani, Valentino Zeichen e molti altri.

Il massimo esempio in scala di poesia-evento è l'organizzazione, sulla scia del romano Beat 72, nel 1979, del progetto del *Festival Internazionale dei Poeti* di Castel Porziano, nell'Agro Romano, organizzato da Simone Carella, Ulisse Benedetti e Franco Cordelli. Dal 28 al 30 giugno 1979, il Festival accoglierà ben 30.000 persone, costituendo una delle più importanti manifestazioni di poesia mai viste in Italia.

Tra i poeti partecipanti, diversissimi per generazione, provenienza e filiazione, si riconoscono le voci che avevano animato le contestazioni giovanili degli anni Sessanta, ovvero Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso e Brion Gysin, ma anche autori di fama internazionale come Evgenji Evtušenko, Jaqueline Risset, Johann W. Von Goethe, George Baker e Amiri Baraka; gli italiani Antonio Porta e Corrado Costa a rappresentare la neoavanguardia; le consacrate Dacia Maraini, Fernanda Pivano, Marialuisa Spaziani, Amelia Rosselli; i giovani Dario Bellezza, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Cesare Viviani.

Eppure, le cose non vanno come sperato. Durante il Festival, il pubblico interrompe e disturba lo spettacolo. A parlare, a pontificare, non devono essere solo i poeti. Anche la gente venuta ad ascoltare vuole dire la sua. Si scatena il caos, il pubblico sale sul palco e ne provoca il crollo.

Da un punto di vista simbolico, l'evento traumatico dimostra che la poesia c'è ancora ed è vitale, ma che adesso il pubblico non è più disposto a sacralizzarla e a pendere dalle labbra dei poeti. Secondo alcuni, è proprio dopo Castel Porziano che si avverte chiaramente la cesura tra poesia e pubblico, tra testo e lettore, tra arte e società, e quindi la consapevolezza che ricominciare è impossibile. Un po' lo aveva previsto anche Stefano

Giovanardi: «tutti nascono non *dalla fine* di un mito, ma da quanto viene *dopo* la fine di un mito: non dalla nascosta speranza che si possa ricominciare, ma dalla certezza che ricominciare, oltre ad essere impossibile, è anche e soprattutto *inutile*»¹⁰⁸.

Tale cesura si farà ancor più netta negli anni Ottanta. La poesia, che negli anni Settanta anima riviste e gruppi giovanili, a partire dagli Ottanta si trasforma sempre più in un genere meno frequentato, o meglio, più scritto che letto. La poesia si fa più manierista, «nevroticamente e feticcisticamente sovraccarica di cultura e letteratura»¹⁰⁹.

Dal rischio delle categorizzazioni banalizzanti, tuttavia, mettono giustamente in guardia critici come Stefano Giovannuzzi, il quale rileva «come una scansione a compartimenti stagni – anni Sessanta, Settanta, Ottanta – penalizzi quello che invece sembra essere il vero momento cruciale e il più difficile da esplorare, gli anni Settanta, ovvero la stagione in cui dopo la crisi degli anni Sessanta (a cui corrisponde l'epifenomeno del Gruppo 63) il discorso della poesia-poesia, per così dire, si riapre, e in un contesto di liberazione sociale e culturale che non si ripete in seguito»¹¹⁰.

Aderendo a queste premesse, un dato che tuttavia andrebbe indagato è la contrazione del numero delle riviste di poesia pubblicate negli anni Ottanta. Volendo fare un'indagine superficiale, si vede come «Niebo» è attiva dal 1977 al 1980, «Braci» dal 1980 a 1984, «Prato Pagano» dal 1979 al 1989, «Altri termini» dal 1972 al 1991. A tale contrazione si accompagna una riduzione

¹⁰⁸ S. Giovanardi, *I poeti dell'anno nove*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 234.

¹⁰⁹ A. Afribo, *Questioni metriche postreme*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di A. Juri, S. Albonico, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 227.

¹¹⁰ S. Giovannuzzi, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari Studi per Roberto Fedi*, a cura di G. Capecci, T. Marino e F. Vitelli, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2018, pp. 439-449.

d'interesse da parte del grande pubblico nei confronti della scrittura in versi.

Da un punto di vista della geografia editoriale, come ricostruito da Sabrina Stroppa, i luoghi di pubblicazione più prolifici nel decennio sono sempre la Milano di Guanda e de «Lo Specchio» Mondadori; Genova con San Marco dei Giustiniani, Torino con la «Bianca» Einaudi; Roma con Il Melograno-Abete¹¹¹. Eppure, essi ci risultano alquanto polarizzati e polarizzanti.

Gli anni Ottanta assistono da un lato al prosieguo delle sperimentazioni e delle 'posture' dei Settanta, dall'altro al recupero delle forme chiuse rispetto alle forme ibride e pulviscolari del decennio precedente. Si fa urgente la necessità di storicizzare la poesia italiana dell'immediato dopoguerra, di dotarsi di coordinate e di prime schematizzazioni e di riflettere ancora una volta sul ruolo della poesia nella società dei mass-media e dei consumi. Ne è un esempio il convegno di Palermo del 1984 organizzato dalle riviste «Alfabeta» e «Aquario» che si dota di un titolo emblematico, *Il senso della letteratura*. Se il Senso finisce per travalicare il Testo fino a scomparire, significa che la poesia ha fallito la sua missione. Sorge così il problema del comunicare, l'esigenza di tornare a un dettato più generoso e aperto rispetto al suo lettore¹¹². Forse, alla luce di certe consapevolezze serpeggianti nel dibattito culturale, si spiegano così, come si vedrà nel dettaglio, il dettato perfettamente misurato del Magrelli di *Ora serrata retinae* del 1980 e di *Nature e venature* del 1987; la cesellatura formale e tematica di Conte in *L'Oceano e il ragazzo* del 1983 rispetto a *L'ultimo aprile bianco* del 1979; il ritrovato lirismo di Cucchi in *Donna del gioco* del 1987; la maggiore

¹¹¹ S. Stroppa, a cura di, *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa Multimedia, Lecce 2016, p. 13.

¹¹² Cfr. N. Lorenzini, *Il presente della poesia (1960-1990)*, cit., pp. 183-220.

narratività di De Angelis in *Distante un padre* del 1989; persino il silenzio creativo di Pontiggia.

Concludendo, il riflusso nel privato sperimentato dal *Pubblico della poesia*, la ribellione dei giovani alle ideologie e alle categorie asfissianti della critica, rimane ancora sul piano dei contenuti e soprattutto dell'enunciazione¹¹³, mentre il riflusso nel privato degli anni Ottanta e Novanta ci appare, invece, come un riflusso di tipo culturale, un ripiegamento che interessa la poesia da un punto di vista sociale e specificamente editoriale, per questo è ancora sottoporlo alla discussione critica.

Certamente, guardare agli anni Settanta come a un decennio in cui la poesia ignora deliberatamente la dimensione storica, centrale negli anni Sessanta e per la Neoavanguardia, è sia un azzardo che una *deminutio*. Si rischia, infatti, di rendere il peso del discorso sociopolitico in poesia «il cardine di ogni giudizio di valore e di ogni ricostruzione storica. Ma se accettiamo una premessa del genere, allora molto degli anni Settanta può andare sotto l'etichetta di poesia neo-orfica. E, qualunque cosa voglia dire, la connotazione è negativa»¹¹⁴.

Eppure, individuare nel complesso intrico di individui e di voci di quegli anni una vocazione unanime per una parola libera e liberata, che intende affrancarsi non tanto e non solo dal passato, ma anche da un presente che

¹¹³ Ciò era percepito lucidamente già da Giulio Ferroni, il quale, nel 1979, sintetizza il fenomeno con una nota piuttosto pessimistica: «Da una resistenza alla mistificazione dei progetti teorico-politici istituzionali si è passati alla esaltazione del se stesso come progetto totale, alla identificazione di fantasmi dell'immediatezza, attinti per lo più a teorie divenute sempre più stucchevoli, banali, ripetitive: corpo, bisogno, sogno, desiderio, pulsioni e trasversalità, disseminazioni e decentramenti, sono balzati in evidenza come illusori fantasmi dell'identità, del gioco affermativo di sé; la diffusione di massa del pensiero negativo e delle neoavanguardie è esplosa nella babele del linguaggio totale dei bisogni, del corpo, del desiderio» (G. Ferroni, *Il fantasma e la maschera*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 186.)

¹¹⁴ S. Giovannuzzi, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, cit., p. 441.

sconta ancora certe ipoteche ideologiche, non ci sembra un atto di sovrainterpretazione¹¹⁵.

¹¹⁵ Questa istanza viene riconosciuta da Enrico Testa secondo cui «l'esigenza del tragico e, insieme, la coscienza della sua impossibilità, lo statuto non convenzionale della voce, gli importanti argomenti in gioco fanno sì che non ci si possa accontentare dell'italiano dell'uso quotidiano» (E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. XXII.)

PARTE II - ANALISI CONCORDANZIALE

I. Cinque poeti, quattordici opere, un vocabolario

Dopo aver ricostruito lo scenario della poesia degli anni Settanta e Ottanta, adesso è necessario motivare i criteri che hanno guidato la creazione del corpus di poeti e di opere su cui si costruisce il nostro *Vocabolario della Poesia italiana dal 1976 al 2005* e dal quale deriva l'analisi concordanziale dei testi che occuperà i prossimi capitoli.

La scelta, di per sé ardua, è ricaduta su cinque autori: Milo De Angelis, Maurizio Cucchi, Giuseppe Conte, Valerio Magrelli e Giancarlo Pontiggia. Si tratta di voci certamente molto diverse l'una dall'altra, ma tutte e cinque intonate su un'unanime esigenza (se non emergenza) di tipo culturale ed esistenziale.

La nostra scelta non ha tenuto conto del criterio anagrafico. Se ci interroghiamo sull'età dei cinque poeti, infatti, la linea temporale appare assai difforme: partendo da Cucchi e Conte, entrambi nati nel 1945, si arriva a De Angelis del 1951, Pontiggia del 1952 e Magrelli del 1957. La differenza di dodici anni che intercorre tra i due maggiori, Cucchi e Conte, e il minore Magrelli, potrebbe indurci a delimitare due generazioni a sé stanti, ma il discorso cambia se si tiene in considerazione che le date di pubblicazione delle loro opere d'esordio sono molto ravvicinate: il 1976 per *Il disperso* del trentunenne Cucchi, il 1979 per *L'ultimo aprile bianco* del trentunenne Conte¹, il 1980 per *Ora serrata retinae* del ventitreenne Magrelli. A queste date si aggiungano quelle dei 'mezzani' De Angelis e Pontiggia: il primo esordisce

¹ Si esclude dal nostro ragionamento la raccolta di Conte del 1975, *Il processo di comunicazione secondo Sade*, trattandosi di una plaquette peraltro ancora legata alla formazione 'neoavanguardistica' del poeta.

nel 1976 con *Somiglianze*, mentre il secondo, per il quale si farà un discorso a parte, esordisce nel 1979 con la silloge *La gioia*, pubblicata nei «Quaderni della Fenice». Dunque, un primo criterio è stato quello cronologico legato agli esordi.

Un secondo è stato poi quello antologico. Infatti, l'esordio di questi poeti viene anticipato, o seguito poco dopo, dalla loro inclusione nel canone delle antologie da noi analizzate in precedenza. Nello specifico Conte, Cucchi e De Angelis sono inclusi ne *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli (1975); tutti e cinque i poeti ne *La parola innamorata* di Pontiggia e Di Mauro (1978); e infine Conte, Cucchi, De Angelis e Magrelli in *Poeti degli anni Settanta* di Porta (1978).

Il meno antologizzato risulta essere Pontiggia e questo aspetto rischierebbe di escludere l'autore dal nostro corpus, ma solo in apparenza. Se consideriamo che Pontiggia è stato redattore di «Niebo», curatore della *Parola innamorata*, animatore culturale invitato da Porta a partecipare al progetto *Poesia/ teatro* (peraltro antologizzato nella sua *Poesia degli anni Settanta*) figura centrale nei dibattiti di poesia come quelli avviati da Kemeny e Viviani, ci rendiamo conto di come il peso della sua attività non sia affatto da ignorare. Soprattutto la sua introduzione alla *Parola innamorata*, scritta a quattro mani con Di Mauro, per quanto a lungo contestata, costituisce l'atto di riconoscimento di una sensibilità poetica nuova, nata da una ribellione agli *-ismi* asfissianti della società, agli strascichi degeneranti della Neoavanguardia e alla critica marxista e semiologica, insofferenza in cui tutti e cinque gli autori, in chiave ovviamente personale, si riconoscono. È da qui, dunque, che emerge il nostro terzo criterio, che è quello culturale: si è cercato cioè di tenere conto del peso specifico del singolo autore nel dibattito letterario dei tempi.

Un quarto criterio è stato quello di tipo editoriale. Si è cercato cioè di ricostruire l'iter editoriale di ciascun poeta, verificando con quali case editrici essi esordiscono e soprattutto con quali vengono consacrati nel corso degli anni. L'indagine ha così rilevato che De Angelis, dopo aver esordito con Guanda e pubblicato *Millimetri* con Einaudi, si è confermato per tutte le altre raccolte, fino a oggi, la punta di diamante di casa Mondadori; stessa cosa accade a Cucchi, consacrato da Mondadori sin dall'esordio del *Disperso* e divenuto egli stesso consulente editoriale della casa editrice. Anche Conte, dopo essere passato da Guanda, per *L'ultimo aprile bianco*, a Rizzoli, per *L'Oceano e il ragazzo* e per *Le stagioni*, pubblicherà, fino a oggi, esclusivamente in casa Mondadori. Di tutti e tre i poeti la Mondadori ha pubblicato gli Oscar di tutte le poesie, riproponendo così l'evoluzione della loro attività poetica². Un caso a parte è quello di Magrelli, il quale, dopo aver pubblicato la sua prima raccolta, *Ora serrata retinae*, con Feltrinelli e la seconda, *Nature e venature*, con Mondadori, si confermerà, fino a oggi, un adepto della casa Einaudi, che ha raccolto anch'essa la sua opera omnia³. Pontiggia il cui vero e proprio esordio, come vedremo, risale alla fine degli anni Novanta, affiderà alla casa Guanda i suoi *Con parole remote* e *Bosco del tempo* per poi approdare, nel 2017, con *Il moto delle cose*, a «Lo specchio» Mondadori. La sua opera omnia è stata raccolta, invece, dalla casa editrice Interlinea⁴.

² M. De Angelis, *Poesie*, introduzione di E. Affinati, Mondadori, «Oscar», Milano 2008 seguito da Id., *Tutte le poesie (1969-2015)*, Mondadori, «Oscar», Milano 2017.

M. Cucchi, *Poesie 1965-2000*, postfazione di A. Donati, Milano, Mondadori, «Oscar poesia del Novecento», 2001, seguito da Id., *Poesie 1963-2015*, a cura di A. Bertoni, Mondadori, «Oscar», Milano 2016.

G. Conte, *Poesie 1983-2015*, introduzione di G. Ficara; nota biografica e bibliografia a cura di G. Ricca, Mondadori, «Oscar», Milano 2015.

³ V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1996, seguito da Id., *Le cavie: poesie, 1980-2018*, Einaudi, Torino 2018.

⁴ G. Pontiggia, *Origini. Poesie 1998-2010*, Interlinea, Novara 2015.

L'ultimo criterio è stato quello tematico e stilistico. Sebbene ogni autore presenti ovviamente le sue peculiarità, è possibile individuare dei punti di contatto nell'opera di tutti e cinque. Tra questi, ad esempio, il rapporto difficile con la scomparsa del padre, da leggere come grande metafora della caduta di ogni punto di riferimento, sia esso sociale, sia esso puramente esistenziale; la ricerca della madre come metafora della regressione ad un mondo puro e protetto; la centralità del mito e del tempo mitico nell'orizzonte della scrittura; l'attraversamento e il superamento di posizioni giovanili estremistiche; il passaggio progressivo da un dettato disarticolato e fuorviante ad una chiarezza stilistica sempre più nitida.

Anche le diversità ci sono sembrate fondamentali. Ognuno dei cinque poeti è infatti rappresentativo di una linea poetica sempre più riconoscibile storicamente: Milo De Angelis rappresenta l'archetipo di una poesia assoluta e tragicamente dolente calata in uno scenario metropolitano; Maurizio Cucchi è esponente di spicco della linea lombarda di matrice sereniana e di una poesia che scandaglia le profondità della psiche; Giuseppe Conte rappresenta la linea del Mitomodernismo; Valerio Magrelli è esempio di una metapoesia della percezione caratterizzata da una dizione limpidissima; Giancarlo Pontiggia, infine, si fa modello di una progressiva presa di distanza dalla stagione 'neoromantica' giovanile e di un avvicinamento ad una poesia misurata che ritorna al mito e alla natura.

Da un punto di vista geografico, Cucchi, De Angelis e Pontiggia sono rappresentanti della vivace attività poetica milanese; Conte è emblema di una linea ligure che si interseca alla vita culturale di Milano; Magrelli, invece, si iscrive nella Roma del Beat 72.

Una volta illustrati i criteri alla base della creazione del corpus, adesso è necessario dare un'idea dei suoi limiti cronologici e motivare la scelta delle opere incluse nel nostro piccolo canone.

Prima di tutto, sono state scelte le opere più rappresentative di ogni autore a partire dagli anni Settanta fino alla soglia dei Duemila, proprio per ripercorrere in diacronia l'evoluzione della loro parola poetica nell'arco di un trentennio. Nello specifico, si è fissato come *terminus a quo* il 1976, l'anno di pubblicazione di *Somiglianze* di De Angelis e de *Il disperso* di Cucchi, e come *terminus ante quem* il 2005, anno di pubblicazione di *Tema dell'addio* di De Angelis e di *Bosco del tempo* di Pontiggia.

Le opere di De Angelis accolte nel nostro corpus sono *Somiglianze* (1976), *Distante un padre* (1989) e *Tema dell'addio* (2005). La raccolta d'esordio rappresenta, come si vedrà, l'urlo di una generazione insofferente alla peggiore intransitività della Neoavanguardia e del marxismo. *Distante un padre*, invece, costituisce, l'ultima fase dell'oscurità deangelisiana avviata a partire da *Millimetri* e culminata in *Terra del viso*. È proprio in *Distante un padre* che il poeta affronta enigmaticamente il rapporto complesso con il genitore ed esprime, più ampiamente, l'armonia garantita dal mondo materno e mediata dal suo dialetto monferrino.

Tema dell'addio, infine, è l'esempio di una scrittura poetica che ha mutato radicalmente la sua forma rispetto agli anni Ottanta. Una poesia dal taglio più regolare che si inserisce in un canzoniere dedicato alla morte della moglie.

Per quanto riguarda l'opera di Cucchi, la scelta è ricaduta su *Il disperso* (1976), *Donna del gioco* (1985) e *L'ultimo viaggio di Glenn* (1999): in questo caso il focus ha mirato a ricostruire e ripercorrere la vicenda paterna che, a

partire dalla raccolta d'esordio fino a quella del 1999, mediante forme in continuo rinnovamento, si evolve in vent'anni di produzione.

Per quanto riguarda Conte, vanno fatte delle precisazioni. Si è esclusa dal nostro corpus la plaquette *Il processo di comunicazione secondo Sade*, che appartiene ad una precedente fase poetica, e *L'ultimo aprile bianco*, in quanto esso confluisce, con degli aggiustamenti che analizzeremo nel relativo capitolo, nella raccolta successiva, *L'Oceano e il ragazzo* del 1983. È proprio quest'ultima ad essere inserita nel nostro corpus come perfetto esempio di Mitomodernismo. Le altre due raccolte contiane inserite nel nostro corpus sono *Le stagioni* (1988) e *Dialogo del poeta e del messaggero* (1992), emblema entrambe di un progressivo ripiegamento del poeta in una dimensione di malinconica riflessione sulla propria vita che perde gli slanci degli esordi.

Per quanto riguarda Magrelli, le raccolte da noi selezionate sono *Ora serrata retinae* (1980), *Nature e venature* (1987) ed *Esercizi di tiptologia* (1992), ovvero le sue prime tre raccolte, esempio di una poesia tutta speculativa e mentale, difficilmente assimilabile ad altre tendenze coeve.

Infine, per quanto riguarda Pontiggia, sono state prese in considerazione la prima vera raccolta d'esordio del 1998, *Con parole remote*, e quella del 2005, *Bosco del tempo*, come opere rappresentative di una mutata sensibilità che induce il poeta ad allontanarsi dai titanismi romantici e dagli eccessi formali degli anni Settanta per abbracciare una poesia in armonia con il cosmo, che si articola in misure regolari e piane.

Una volta chiarita la natura e la struttura del nostro corpus, è necessario specificare in che cosa consista il vocabolario su di esso costruito.

Il vocabolario è basato sulla classificazione grammaticale dei lemmi utilizzata da Giuseppe Savoca, il cui *Vocabolario della poesia del Novecento*⁵,

⁵ G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Zanichelli, Bologna 1995

insieme ai suoi studi lessicografici⁶, rappresenta per la nostra ricerca un modello fondamentale. L'approccio concordanziale al testo mette in dialogo analisi quantitativa e analisi qualitativa: l'approccio quantitativo consente una 'lettura verticale' che, tenendo conto della frequenza di una parola e dei contesti in cui essa ricorre, incoraggia un'interpretazione che ha come sua interlocutrice privilegiata la tessitura del testo; l'approccio qualitativo, d'altro canto, è in grado di offrire significati nuovi ai dati statistici a partire da una pista interpretativa.

Dalla commistione di questi due approcci scaturiscono le analisi che verranno sviluppate nei prossimi capitoli⁷.

⁶ Id., *Lessicografia e metodo concordanziale*, Olschki, Firenze, 2000.

⁷ Per i criteri di lettura del vocabolario si rimanda alla *Guida di consultazione*.

II. Milo De Angelis

II.1. 1976: l'annus mirabilis di 'Somiglianze'

Nello scacchiere poetico degli anni Settanta, è un anno, in particolare, a fare da spartiacque tra un 'prima' e un 'dopo'. Questo è il 1976, l'anno di pubblicazione di due raccolte d'esordio di due poeti milanesi in grado di ritagliarsi una parentesi nella storia della poesia italiana. Si tratta di *Somiglianze* di Milo De Angelis e de *Il disperso* di Maurizio Cucchi. Entrambe vengono salutate, infatti, come l'inizio «di una 'dicibilità' al di fuori del perimetro della neoavanguardia»¹.

Come si è visto, l'operazione culturale di De Angelis e dei poeti di «Niebo», tra il 1977 e il 1980, avrebbe assunto i connotati di una vera e propria controcultura giovanile e si sarebbe distinta come il controcanto di una generazione ormai stanca degli sperimentatori e dei "pifferai della Rivoluzione".

De Angelis nasce a Milano nel 1951 e sempre a Milano avviene la sua formazione. Al Liceo Berchet vive i primi scontri con il professore Leonetti, marxista e materialista indefesso, che lo introduce a Bigongiari, a Luzi e a Fortini. In questi anni si rivela fondamentale anche l'incontro con Giorgio Colli, che lo guiderà verso una conoscenza approfondita della cultura e del mito greci. Al liceo, Milo inizia a scrivere i suoi primi versi, alcuni dei quali confluiranno in *Somiglianze*, nella sezione *La materia* (1970-1972). Soprattutto Fortini è il suo lettore più attento e severo. Il rapporto tra i due

¹ C. Mauro, *L'«orfismo metropolitano» di De Angelis: l'originalità di un ritorno*, in Id., *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei*, Sinestesie, Avellino 2013, p. 147.

si farà sempre più travagliato, specialmente quando Milo si dedicherà alla rivista «Niebo», emblema di una concezione della poesia del tutto antitetica rispetto a quella fortiniana. Tra alti e bassi, la loro corrispondenza durerà tuttavia fino al 1992. Sempre in quegli anni, il giovane Milo instaura una fitta corrispondenza con Antonio Porta, il padre 'illuminato' della neoavanguardia, che sarà un attento recensore delle sue poesie².

Nell'inverno del 1976 trascorre alcuni mesi di studio in Polonia, a Varsavia, dove studia la poesia del polacco Boleslaw Lesmian. Da questa esperienza nasce l'idea di fondare «Niebo» una volta rientrato a Milano, con gli esiti che abbiamo visto nel capitolo precedente.

Nel 1976, dunque, l'esordio vero e proprio, preceduto, nel 1975, dalla pubblicazione di alcuni testi in riviste come «L'Almanacco dello Specchio» e «Paragone» e nell'antologia *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli. Un primo nucleo di sedici poesie è quello dell'*Idea centrale*, pubblicato su «L'almanacco dello Specchio»³. Queste poesie, continuamente rimodulate e cesellate anche a distanza di anni, diverranno parte della raccolta *Somiglianze*. Milo, appena venticinquenne, riordinerà, infatti, i testi del liceo aggiungendovi quelli scritti durante gli anni universitari. Il suo primo libro di poesie vedrà così la luce nel 1976 con l'editore Guanda, nella collana diretta da Giovanni Raboni, «Quaderni della Fenice»⁴.

Somiglianze si presenta subito come un libro problematicamente stratificato. Le quattro sezioni che lo compongono rappresentano l'esito di una storia discontinua di cui l'autore desidera dare notizia evidenziandone la cronologia di stesura: I. *L'ascolto* (1974-1975); II. *Intervallo e fine* (1973-1974);

² Alcune di queste missive sono state da noi consultate presso l'Archivio Apice di Milano, Fondo Porta.

³ M. De Angelis, *L'idea centrale. Sedici poesie*, «Almanacco dello Specchio», marzo 1975, pp. 371-91.

⁴ Id., *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976.

III. *La materia* (1970-1972); IV. *Movimenti brevi* (1975). L'ordinamento, ciò è evidente, non segue un criterio cronologico, ma si lascia guidare dal contenuto e dal respiro dei testi. In particolare, è la seconda sezione a costituire il nucleo portante della raccolta e soprattutto il luogo più soggetto a varianti e ristrutturazioni nella seconda edizione del 1990⁵, le cui modifiche verranno poi riazzerate o riviste man mano a partire dalla silloge *Dove eravamo già stati. Poesie 1970-1999*⁶ del 2001, passando per *Poesie* del 2008⁷, fino all'edizione di *Tutte le poesie* del 2017 (per l'evoluzione della sezione si rimanda all'accurata ricostruzione filologica di Fabio Jermini⁸).

Il titolo della raccolta, *Somiglianze*, lascia subito pensare alle *Correspondances* di Baudelaire, autore peraltro fondamentale nella *bildung* del poeta. Eppure, stavolta non è soltanto la natura il 'tempio' che ospita questa narrazione in versi, ma la città, la Milano metropolitana con i suoi tram e i suoi marciapiedi, con i suoi palazzi e la sua umanità frenetica e solitaria. *Somiglianze* è, innanzitutto, il grido di un io smarrito dalla solitudine. Lo stesso De Angelis, anni più tardi, lo definirà «un libro trepidante, innamorato, anche drammatico, ma di un dramma teso alla scoperta della vita. Urlavo il mio nome e il mio dolore a una città e a una generazione, per sapere io stesso chi ero»⁹. *Somiglianze* è un libro-grido. 'Grido' è la parola che, infatti, chiude la raccolta, l'unico testamento possibile destinato al lettore. E non si tratta semplicisticamente di un grido di rabbia o di dolore,

⁵ Id., *Somiglianze*, Guanda, Parma 1990. De Angelis stesso ammetterà di aver rimosso dall'edizione del 1990 tutte le poesie inizialmente bocciate dai propri maestri, primo fra tutti Fortini.

⁶ Id., *Dove eravamo già stati. Poesie 1970-1999*, Donzelli, Roma 2001.

⁷ Id., *Poesie*, introduzione di Eraldo Affinati, Mondadori, «Oscar», Milano 2008.

⁸ F. Jermini, «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze* (1976), Pensa Multimedia Editore, Lecce-Brescia 2015.

⁹ *Colloquio con Milo De Angelis*, a cura di I. Vincentini, marzo 2002, in *Milo De Angelis. Colloqui sulla poesia*, con DVD allegato a cura di V. Nicodemo e S. Massari, Edizioni La Vita Felice, Milano 2008, p. 52.

ma di un grido primigenio, di un vagito, del pianto del soggetto che viene *al* mondo e che *nel* mondo impara a interpretare la realtà, a cercare le 'somialianze' tra le cose, a elaborare un suo primo orientamento e a fallirlo. Si tratta di un libro fitto di dialoghi, ispirato dal modello luziano di *Nel magma*, ma queste conversazioni rimangono come sospese nel vuoto, in un perenne anacoluto in cui non è facile distinguere gli interlocutori. Ogni cosa è diversa e ogni cosa si somiglia, talvolta si attrae quasi per osmosi. Si è come di fronte ad un oracolo o, molto più semplicemente, ad un copione le cui battute sono state scomposte e volutamente censurate.

Tali battute sfuggono a qualsiasi ordine o simmetria anche di tipo metrico. Secondo Paolo Giovannetti «si ha l'impressione che il tipo di organizzazione ritmica da lui privilegiato valorizzi l'eterogeneità sillabica, insofferente di ogni normalizzazione di ogni simmetrizzazione»¹⁰.

Per la presunta oscurità del suo dettato, De Angelis è stato a lungo definito un neo-orfico o un neo-ermetico¹¹, non solo per i suoi maestri, gli ermetici Luzi e Bigongiari (sulle *Mura di Pistoia* di Bigongiari scrive la tesi di laurea) e l'oscuro Fortini, ma anche e soprattutto per l'andamento analogico dei suoi versi, che partendo da *Somialianze* vedrà nelle raccolte *Millimetri* e *Distante un padre* il suo massimo compimento.

Ma vediamo in che modo questa *obscuritas* non sia in realtà apparentabile al canto di Orfeo.

II.1.2. *Somialiare nella diversità*

¹⁰ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2013, p.135.

¹¹ Già nel 1975 Cordelli lo definiva «un orfico, un sismografo dell'essere, [...] un medium», (F. Cordelli, *Schedario*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 306).

Somiglianze è un atto di interpretazione della realtà, la registrazione dei pensieri di un soggetto che collega i punti del mondo, che ne raggruppa gli elementi somiglianti in insiemi lasciandovi fuori le differenze. Avviando la nostra indagine lessicografica, notiamo come il campo semantico della somiglianza sia in grado di darci qualche dato rilevante. Ad esempio, ci accorgiamo subito di come la parola 'somiglianza' ricorra solo 3 volte: nel titolo della raccolta e nella poesia *La somiglianza* («La somiglianza era noi nell'immagine di un altro»¹²). Si tratta dunque di una parola ben ponderata, dal forte peso specifico.

L'unica occorrenza del verbo 'somigliare' rivela l'ossessione del soggetto per la ricerca di ciò che è somigliante: «Ancora questo plagio/ di somigliarsi, vuoi questo?»¹³ gli domanda, infatti, provocatoriamente, l'interlocutrice della poesia *Il corridoio del treno*. Il vizio del poeta è, così, «il vizio di riconoscere»¹⁴. Eppure, le cose non sono tanto semplici da analizzare, perché la realtà è più complessa di quel che si crede e «la diversità oscura tutto»¹⁵.

Si vorrebbe dare un significato persino al caso, agli eventi impreveduti, ma ciò non è possibile: tutto è terribilmente 'diverso'. Questo aggettivo si ripete insistentemente, ben 12 volte, quasi come una minaccia. Il cacciatore di somiglianze fugge dalla diversità pur sapendo che essa è a fondamento della realtà. E il tragico, in questo senso, è proprio l'impossibilità di riconoscersi nel mondo, la consapevolezza di non poter somigliare a nessun altro. «Non volevo diventare diversa»¹⁶ ammette la voce monologante che

¹² M. De Angelis, *La somiglianza*, in *Somiglianze, Tutte le poesie*, Mondadori, Lo Specchio, Milano 2017, p. 57. D'ora in poi si indicherà la raccolta con la sigla SO.

¹³ *Il corridoio del treno*, SO, p. 30.

¹⁴ *Dove tutto è in relazione*, SO, p. 25.

¹⁵ *La frazione*, SO, p. 26.

¹⁶ *La lentezza*, SO, p.

anima la poesia *La lentezza*. La paura di diventare diversi è anche quella che prova la faccia del poeta che si riflette allo specchio al mattino:

Anche la faccia, al risveglio
ogni volta, panico e ansia
di diventare diversa:
un secolo intero scorreva
nei suoi movimenti
perché era l'unicità¹⁷.

Il timore è proprio quello di perdere la propria identità, di dover rinunciare al proprio essere unico e irripetibile. Ed è per questo che il poeta accetta solo tutto ciò che gli è somigliante: perché ciò lo mette al riparo da ogni confutazione, perché vivere nell'uguale non gli impone il dovere dell'ascolto e dell'accettazione di una diversità che può rivelarsi dolorosa. Lungo tutto il libro, a momenti di totale ripiegamento nella propria, autistica, unicità («non esiste fuori di me il confronto»¹⁸) e di amara consapevolezza della solitudine di ogni essere umano («Il desiderio di toccarci ci separa»¹⁹), si alternano delle prese di coscienza, delle frasi taglienti, brevi, quasi gnomiche: «pesa troppo il giuramento all'infanzia»²⁰. Il poeta sa, in fondo, che è il legame terribile con il bambino interiore, spaventato e diffidente, a impedirgli un vero contatto con l'altro da sé. E la consapevolezza del proprio istinto regressivo egli se la porta dietro come una colpa da espiare: «Domanderemo perdono/ per avere tentato, nello stadio,/ chiedendogli di lanciare un giavellotto/ perché ritornasse

¹⁷ *L'isola sarà guardata nella sua bellezza*, SO, p.

¹⁸ *Lo stato conferito*, SO, p. 79.

¹⁹ *Tenterà*, SO, p. 84.

²⁰ *Ivi*, p. 85.

l'infanzia»²¹. La sua è la solitudine immane dell'«essere primi senza secondi»²².

A questa consapevolezza della propria inettitudine a vivere si accompagna, tuttavia, la progressiva comprensione di come la vita andrebbe vissuta, ovvero prendendo a modello la saggezza della natura. Nella poesia *Ora se questo dono*²³, questo modello esistenziale viene incarnato dal pesce:

Come l'ultimo pesce, dopo le tempeste
nell'acqua, si è dibattuto, ha generato
ha generato la vita
fino al margine della coscienza, nelle strade
sdraiate senza respiro
e dopo, lentamente, nell'aria

nella leggenda e nell'essere
riesce a dare, si vuota, sa
che qualcosa all'improvviso lo può riempire

nasce
tra la roccia e il mare, dove il meridiano
circonda il mondo e raggiungerà se stesso, alla fine,

Il pesce, che fiorisce e fruttifica «al margine della coscienza», sa, nella sua saggezza millenaria, che svuotarsi, donare i propri frutti, non equivale a una perdita, ma a un'acquisizione. È dal suo dono che rinasce la vita ed è dal suo dono che può avvenire la sua rinascita «tra la roccia e il mare», nello spazio di mondo che gli è dato. È dal donarsi all'altro che scaturisce il conoscersi, come il meridiano che, pur attraversando il globo terrestre, ritorna sempre a sé stesso. Il pesce, che ha resistito alle intemperie, ha

²¹ *La somiglianza*, SO, pp. 56-57.

²² *Verso un luogo*, SO, p. 69.

²³ *Ora se questo dono*, SO, pp. 46-48.

introiettato i ritmi eterni del cosmo, la loro ciclicità. Non ha bisogno di decifrare sogni, di vagheggiare dimensioni altre. Lui vive nel secondo giusto, nell'attimo immortale:

poco prima della festa
abbandona quelli feriti e stanchi, impara le cause
e i ritmi che non muoiono
e trovano il secondo, quello giusto, non decifrano
i sogni

in una calma di pienaluce
l'occhio intontito di giallo, immobile
guarda il sole sulle vetrine
non capisce, viene perdonato, qui non può
fare del male

L'occhio si abitua alla luce del sole, il soggetto esce dal suo guscio, si mette per strada e osserva le vetrine del mondo. Sente che la sua colpa 'edipica' viene finalmente perdonata, che il bambino interiore non può più fare del male.

Nella strofa successiva il processo di identificazione con il pesco diventa totale, ma chi legge deve compiere uno sforzo ulteriore per capire chi è il soggetto di questi versi: «L'occhio intontito di giallo»? O il pesco, un soggetto terzo, l'io che parla di sé in terza persona?

Già a partire da *Somiglianze* la poesia di De Angelis è riconoscibile proprio per l'ambiguità della sua sintassi e per il suo soggetto 'diffuso', proteiforme²⁴.

²⁴ Sulla sintassi di *Somiglianze* ha scritto approfonditamente Marco Villa, il quale nota come «un mutamento vorticoso dei soggetti nello spazio di pochi versi diventa spia di una mobilità iperbolica dell'attenzione, quando non di una sua frantumazione in dati percettivi differenti che vengono proiettati quasi sincronicamente sulla pagina» (M. Villa, *La sintassi*

si muove, si muove sempre
è felice se sono diversi, è una pietà
che nutre e non consola, non aspetta più
cosa importa questo deserto

qualcosa diventerà tutto stasera
è la vittoria di chi sta nascendo: è venuto,
non se ne può fare a meno
noi due o altri due cosa importa
sarò più di quello che ho dato.

Muoversi è uscire dall'immobilismo di ghiaccio, essere finalmente felici della diversità («è felice se sono diversi»), accettare il deserto intorno sapendo che la rinascita è in corso, sentire che dare e darsi finalmente al prossimo, chiunque esso sia («noi due o altri due cosa importa»), è un arricchimento per l'anima («sarò più di quel che ho dato»).

Il soggetto adesso si interroga sulle possibili combinazioni della vita umana, sulle gioie non godute a pieno, sul dolore, sulle libertà che il destino può donare inaspettatamente («qualcuno ha la gioia e non se ne fa nulla/ qualcuno adesso soffre, qualcuno/ ha una libertà improvvisa/ ma era solo il suo oroscopo»).

L'iniziazione al mondo è compiuta. Adesso che ha finalmente accettato e fatto propria la pluralità del cosmo, il poeta sente che anche nella diversità può esserci un'armonia, una somiglianza tra le cose: «perché una pupilla, una leggera/ voglia di domani, una raffica parata con l'ombrello/ tutto/ assomiglia a qualcuno/ e lo richiama».

di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis, Pacini, «Strumenti di Filologia e Critica», Pisa 2019, p. 33).

Finalmente sente che «la terra non ha più testimoni, ma un'evidenza/ misteriosa, che fa credere, ancora di più:/ il tempo/ se non resistiamo, non può farci nulla».

Poche sono, lungo tutta *Somiglianze*, le poesie che, come questa, armonizzano e risolvono il disequilibrio del soggetto tra il 'dentro di sé' e il 'fuori di sé', tra le mura della propria interiorità e le 'vetrine' del mondo. Il pesco, unica occorrenza in tutta la raccolta, si colloca come un lontano parente della ginestra di Leopardi, autore molto caro al giovane De Angelis. Così come la ginestra resiste alla lava del Vesuvio, allo stesso modo il pesco deangelisiano, «l'ultimo pesco», sopravvive strenuamente alla tempesta: entrambi sono modelli a cui l'uomo deve guardare; entrambi invitano a non arroccarsi nelle torri dell'io, ma a vivere con gli altri e per gli altri. Entrambi accettano il proprio destino e accettare la morte significa accettare la vita²⁵.

II.1.3. *Ero(t)ismo tragico*

Nel rapporto con l'altro, ovviamente, il corpo ha un ruolo centrale. La dimensione corporea nella raccolta *Somiglianze* non solo è il mezzo con cui il soggetto esperisce il primo contatto con un 'tu', ma è anche il primo strumento a sua disposizione per sentire di esserci, di essere vivo, nel qui e ora, l'unico attimo di perfezione in grado di aprirsi al *Kairòs*.

A proposito della deissi in *Somiglianze*, Marco Villa nota come sia centrale la deissi della prossimità, in grado di cementare «la relazione tra dimensione spaziale e dimensione temporale all'insegna

²⁵ De Angelis stesso lo chiarisce in *Poesia e destino*, spiegando che tanto più si teme la morte, tanto più le si è vicini: «i Greci l'hanno capito perfettamente nel mito di Cerere e Proserpina (sic.). Appena Proserpina decide di amare - senza più vie d'uscita - la morte, allora il sole torna a splendere sulle stagioni. Finché la morte veniva sfuggita, le stagioni ansimavano nell'attesa» (M. De Angelis, *Certezze zodiacali*, in *Poesia e destino*, Crocetti, Milano 2019 [Cappelli, Bologna 1982], p. 10).

dell'immediatezza»²⁶. E l'insistenza di De Angelis sul *qui* e *ora* non è altro che è un tentativo di «ancoraggio del discorso lirico a un luogo concretamente individuato»²⁷. Questo luogo è il corpo.

Interrogando i contesti in cui la parola 'corpo' ricorre, notiamo come il corpo venga spesso raffigurato nella sua nudità o nella sua fisiologia: «Sopra le spalle il corpo nudo. Etti/ e chili in raffreddamento»²⁸; «È la penitenza, grande, nei corpi/ che la nudità ingrandiva, la ruggine: volevano/ solo invecchiare/ in un tempo uguale»²⁹. Si tratta di un corpo in perenne movimento, talvolta in corsa, che, nell'atto erotico, scavalca il pensiero e talvolta vi si sostituisce, imponendogli una sua volontà autonoma: «Era vero, sai, era profondo/ il litigio con lei. Ma c'era un solo letto/ e prevalsero i corpi»³⁰; «Un fremere/ sotto il paltò, il corpo segue una forza/ che vince»³¹. Un corpo despota, dunque, un corpo tramite il quale l'io può affermare tutto sé stesso, facendosene talvolta sopraffare: «quando un corpo vuole risorgere non importa il luogo/ se osa, se trasporta/ messaggero. Anche un filo di gioia/ nelle mani, è tutta la gioia»³².

L'heideggeriana «insistenza/ di esserci»³³ si realizza, pertanto, nell'incontro e nello scontro dei corpi. Anche di fronte alla morte e alla sua ineluttabilità, lo spirito di conservazione della vita reagisce, in tutta la sua prepotenza, attivando l'impulso erotico: «guardando la cinquecento/ schiacciata dal camion/ dice prendimi le mani e pallida/ prepara il coito»³⁴.

²⁶ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, cit., p. 134.

²⁷ Ivi, p. 146.

²⁸ *Una prova*, SO, p. 73.

²⁹ *Latitudine*, SO, p. 85.

³⁰ *Un perdente*, SO, p. 62.

³¹ *Il corridoio del treno*, SO, p. 30.

³² *Fioritura*, SO, p. 36.

³³ *Bisognava*, SO, p. 61.

³⁴ *L'incidente*, SO, p. 97.

L'eroismo di *Somiglianze* risiede, prima di tutto, nell'erotismo del corpo.
Basti leggere la poesia *Un perdente* per farsene un'idea:

Fuori c'è la storia,
le classi che lottano.
Cosa fare dunque una volta per tutte
rifiutando il mondo
accettandolo al mattino
("Era vero, sai, era profondo
il litigio con lei. Ma c'era un solo letto
e prevalsero i corpi").
C'erano i confini
biologici e le grandi leggi del profitto.
Perciò inventò gli dei e l'interiore.
Alla sera, durante l'erezione
pretese anche un destino
("dove sei stata
per tutta la mia vita?")³⁵.

Nel mondo esterno, la storia, le lotte di classe, le vacue ideologie che animano la società continuano ad esistere, ma il soggetto, bloccato al confine tra il dentro e il fuori, cioè tra il rifiuto del mondo e la sua accettazione, conosce soltanto la lotta dei corpi, la verità della carne, nel nome della quale l'umanità ha costruito i suoi dei e i suoi simulacri. In questo totale abbassamento del dettato lirico, le esigenze del corpo vengono presentate come forze talmente prepotenti da svuotare ogni costruzione sociale. La potenza dell'eccitazione sessuale è in grado di indurre il soggetto a dare un significato più profondo ad un semplice coito, a inserirlo in un progetto più ampio di incontri scritti dal destino.

³⁵*Un perdente*, SO, p. 62.

L'ero(t)ismo deangelisiano si traduce dunque nella resistenza di un io, che di fronte all'indecifrabilità della realtà, fatta di «simboli di seconda mano»³⁶, oppone la realtà del corpo, l'unica leggibile. Così «le mani sull'inguine, chiamate dal corpo per opporre uno stupore minimo alle cose»³⁷ sono una forma di resistenza all'«europa che ha inventato il finito/, che resiste lontana dall'animale/ e difende concetti reali e irrilevanti lungo le autostrade»³⁸. L'Europa, simbolo dell'occidente declassata dall'iniziale minuscola³⁹, è avvertita come una dimensione ipocrita e castrante che ha messo ai margini «l'animale», la natura e le forze del cosmo, per sbandierare proclami effimeri e vuoti.

La polarità 'dentro/fuori', in *Somiglianze*, è stata messa in luce dalla critica con una certa insistenza⁴⁰. Da un lato, il 'fuori' delle diversità, il mondo esterno con i suoi marciapiedi, i tram, i grigiori metropolitani e una società noiosamente ideologizzata dalla chiesa o dalla politica (non importa neanche più da chi, per De Angelis), dall'altro la dimensione rassicurante del 'dentro', il calore della somiglianza corporea, la quiete del solitario. L'avverbio 'dentro' assume, in 6 occorrenze su 8, una connotazione puramente sessuale e si trova inserito nella descrizione di un amplesso: «ricomincia ("vienimi ancora dentro")»⁴¹; «È dentro, deve continuare, in un ritmo»⁴²; «"restami pure dentro"/ "sei sicura?"/ "«"sì, ti voglio dentro, ti

³⁶ *Le sentinelle*, SO, p. 59.

³⁷ *Ogni metafora*, SO, p. 61.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Secondo Fabio Jermini, «l'iniziale minuscola riconduce il luogo geografico a concetto mentale» sulla scorta delle filosofie orientali care a De Angelis (F. Jermini, «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze* (1976), cit., p. 101).

⁴⁰ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Introduzione*, in M. De Angelis, *L'idea centrale, sedici poesie*, «Almanacco dello Specchio», n. 4, 1975, pp. 373-375; E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp. 303-305.

⁴¹ *All'incrocio di ed...*, SO, p. 16.

⁴² *Dovunque ma non*, SO, p. 29.

voglio bene”⁴³; «ormai dentro, con il suo uomo/ che a casa le salta sopra⁴⁴»; “Penetrando/ non c’è nessun “dentro”/ ma il rumore di una barca nel/ bacio»⁴⁵.

L’io poetico sa bene che «non si può vivere al confine», che «guardarlo è vederlo da fuori. Ma entrarci/ è non poterne più uscire»⁴⁶. Eppure, il confine è diventato oramai un luogo rassicurante, l’anticamera del ‘dentro’ in cui corpo e anima hanno trovato il proprio rifugio dal mondo. Così lo troviamo spesso nel luogo della separatezza, assorto dietro un finestrino, in attesa di qualcosa («quelle attese/ come si accordavano bene/ al buio del finestrino»⁴⁷).

È alla vista della stazione che il pensiero si illumina, che una destinazione al di là del confine, forse, può ancora esserci:

È buio ormai
e il corridoio deserto si allunga
mentre i gomiti, appoggiati al finestrino
“tu sei ancora lì,
ma è il tempo di cambiare attese” e passa
una stazione, nella nebbia, le sue case opache⁴⁸.

Il corridoio è deserto, ma una voce dentro sussurra al soggetto solitario che è arrivato il tempo di cambiare attese e la forza dirompente del corpo risponde al richiamo: «un fremere/ sotto il paltò, il corpo segue una forza/

⁴³ Ivi, p. 30.

⁴⁴ *Questo o qualcos’altro*, SO, p. 38.

⁴⁵ *Constatazione dei minuti*, SO, p. 92.

⁴⁶ *Un secondo*, SO, p. 56.

⁴⁷ Ivi, p. 55.

⁴⁸ *Il corridoio del treno*, SO, p. 30.

che vince, appoggia a sé la parola/ “qualcosa, ascolta,/ qualcosa può cominciare”»⁴⁹.

La tragedia deangelisiana è la tragedia di un io appartato, bloccato nella sua contemplazione, che prova a sentire la realtà con il corpo e che con il corpo si difende dal nulla. Il titolo della prima sezione del libro, *L'ascolto*, lo spiega in maniera esplicita. Sebbene non sia la prima sezione ad essere stata scritta, trattandosi di testi più maturi scritti nel biennio 1974-1975, l'autore la colloca all'inizio del libro, a voler mostrare programmaticamente la propria postura rispetto alle cose.

Il moto di *Somiglianze* è contemporaneamente centrifugo e centripeto, ed è proprio sul confine di tale alternanza che si consuma il dramma. Quando «il mondo prende la forma di un bisogno/e l'intimo di questo esterno/ è ancora da raccontare»⁵⁰, scatta subito l'autodifesa e si vuole fuggire di nuovo («è bello ma permette di uscirne/ e più ritorno più mi allontano»⁵¹). L'eroe deangelisiano abita l'ossimoro. Pur coltivando il desiderio, sempre insoddisfatto, di vivere in comunione con la società, egli sentirà sempre che «basta scendere dal letto/ per sentirsi emigranti»⁵².

*Esterno*⁵³ è, non a caso, il titolo che il poeta aveva originariamente pensato di dare alla raccolta ed è la poesia che chiude la sezione *L'ascolto*.

ESTERNO

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *STP*, SO, p. 64.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Lo scheletro del pesce*, SO, p. 33.

⁵³ Come nota Stefano Verdino: «A lungo De Angelis fu indeciso per il titolo tra *Esterno* e *Somiglianze*, una scelta come sempre frontale tra due punti di vista diversi, quello dell'io “esterno” (ed estraneo) e quello delle connessioni. Scissione o contatto? Alla fine questo ha giustamente prevalso, ma il libro ci parla di entrambi e della loro interminabile partita» (S. Verdino, *Postfazione*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, Mondadori, Milano 2017, pp. 432-433).

(e poi il mondo si rivolge a qualcuno
che non c'entra
e chiede
a lui col suo timore di essere cercato
proprio a lui...)

e poi la paura
di cominciare con uno sbaglio
e non si può dirlo a nessuno
o gettarsi indietro, fino alle aste
e ai puntini, al grembo, quando mi amavano
senza chiamarmi.
Martedì sera: sembra di tutti questa piazza
ma è terribile, è mia⁵⁴.

Nei versi tra parentesi, che sembrano riportare un discorso pregresso lasciato in sospeso, il mondo viene a bussare alla porta dell'io, «proprio a lui», che non voleva essere trovato. Ancora una volta il poeta non riesce a lasciarsi andare, a muoversi in avanti verso l'esterno, ma vorrebbe darsi alla fuga, retrocedere allo stato di feto, quando ancora nel grembo materno, privo di identità e di nome, veniva ugualmente amato e desiderato.

L'io di *Somiglianze* vorrebbe compiere un passo indietro verso la madre o prima ancora di lei, quando la vita era tutta una punteggiatura senza senso, 'aste' e 'puntini', semi e ovuli.

II.1.4. Ritornare alla madre

Quella di *Somiglianze* è la storia di un'adolescenza che non può, e non vuole, giungere a maturazione. Lo sguardo del soggetto si muove sempre

⁵⁴ *Esterno*, SO, p. 54.

all'indietro, il suo movimento non si proietta in avanti, verso il futuro, ma si fa retrospettivo, aspira, anzi, a ritornare ad una dimensione primigenia, uterina, estranea alla cronaca e anzi immersa in un tempo circolare e azzerato. Già uno dei primissimi testi della raccolta, *T.S.*, abbreviazione di 'tentato suicidio', ci proietta in uno scenario ospedaliero i cui contorni smarginano insieme alla coscienza del moribondo suicida. Subito gli infermieri intorno alla barella e i vetri zigrinati dell'autoambulanza lasciano spazio, nel sogno della morte, alla «quiete/ della vigna e del pozzo», alla «calma sprofondata dentro il grano», all'immagine della madre partoriente e il tutto viene presentato, come evidenza Tabacco, con un «assemblaggio sintattico che ha una precisione quasi meccanica»⁵⁵. Il nastro del tempo procede all'indietro, il taglio cinematografico della scena indietreggia dal parto alla fecondazione «e prima ancora, nel bacio e nel chiarore/ di una camera», al «grande specchio», al «desiderio che nasce», al «gesto»⁵⁶. La morte si azzerava e la vita si riavvolge fino alla sua origine: di fronte al soggetto si staglia «una spiaggia gelata dal temporale» e «sotto l'oceano», dove «si accoppiano le cellule sessuali», «non ci sono eventi irreparabili/ ma solo le spugne cicliche»⁵⁷. È la storia, l'evento che separa un prima e un dopo, a far male. L'unico rifugio è il 'tempo non tempo', cioè il tempo che assorbe come una spugna e che non rilascia, il tempo della madre e della sua immagine rassicurante («ecco la mamma,/ l'accappatoio che toglie con un solo gesto»⁵⁸). Forse un aspetto ancora poco messo in luce dalla critica è proprio il sostrato profondamente materno su cui si fonda la raccolta

⁵⁵ G. Tabacco, «Questa goffa bruttura indescrivibile». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia antica e moderna», 2001, 21, p. 149.

⁵⁶ *T.S.*, SO, p. 11. A proposito di questo verso, Piccini parla di «una sorta di *ysteron proteron*, che mostra a rovescio le sequenze della procreazione» (Cfr. D. Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Bur, Milano 2005, p. 524).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 12.

Somiglianze. Le parole 'madre' e 'mamma', nell'economia del libro, hanno un peso (5 occorrenze 'madre', 3 'mamma') che non si può ignorare. Ripercorrendone alcuni contesti, è possibile notare come la madre sia contemporaneamente: rifugio dal mondo («Sto crollando sfinito in mia madre»⁵⁹); origine della linea del tempo («ascolta/ il ventre, le generazioni, in sua madre,/ nel tempo, oltre»⁶⁰); severo genitore e voce amorevole («forze, solo forze vischiose/ tra la madre e la voce della mamma»⁶¹); contenuto vulnerabile dell'inconscio («È così:/ nei tuoi occhi riconoscono tua madre/ e ne approfittano. Possono»⁶²); sogno di maturazione («sei diventata madre, nel sogno, commossa»⁶³).

La figura del padre, invece, da un punto di vista lessicale, è del tutto assente. La parola 'padre', infatti, non ha alcuna occorrenza, mentre 'papà', che ne ha una sola, assume un'accezione negativa all'interno di una strofa della poesia *All'incrocio di ed*:

la bambina corre con le braccia tese
dentro il lupo
il termometro entra nell'ano, gli scalini sono
sempre di più, il montebianco
ma poi improvvisamente allontana il papà
e nasce la grande quiete, dentro la quiete
dentro la
quiete⁶⁴.

Il testo rappresenta la corsa fiabesca e paradossale di una bambina, forse Cappuccetto rosso, verso un lupo che finisce per ingoiarla. Il lupo segna un

⁵⁹ *Le terre*, SO, p. 78.

⁶⁰ (*Nessuno smentisce*), SO, p. 22.

⁶¹ *Dove tutto è in relazione*, SO, p. 25.

⁶² *Lo scheletro del pesce*, SO, p. 33.

⁶³ *Le vendette incerte*, SO, p. 76.

⁶⁴ *All'incrocio di ed...*, SO, p. 17.

passaggio obbligato, una prova da superare, una misurazione necessaria che la bimba deve accettare. Soltanto dopo aver digerito e superato l'investimento libidico nel lupo/papà, sarà poi possibile trovare la 'grande quiete' e dunque entrare a far parte del mondo degli adulti. Il padre-lupo, il padre che va affrontato e poi allontanato, dunque, è l'unica alternativa al padre come figura di riferimento nell'orizzonte di *Somiglianze*, il regno incontrastato della madre.

La dipendenza dal materno e, più in generale, il legame con il femminile è data simbolicamente dalla ricorsività dell'elemento acqua. Con ben 16 occorrenze, l'acqua incarna la preveggenza dell'oracolo («quando l'acqua in segreto diceva/ che ci sarà una grande gioia all'inizio»⁶⁵), «l'acqua scura»⁶⁶ delle origini uterine, la potenza generante del cosmo («Come l'ultimo pesce, dopo le tempeste/ nell'acqua, si è dibattuto, ha generato/ ha generato la vita»⁶⁷). La fecondità della madre e dell'acqua si declina similmente nelle immagini attive e diluviali della pioggia (10 occorrenze) e del fiume (8 occorrenze).

La pioggia, che torna sempre uguale, è l'emblema di un tempo circolare e assoluto, fecondante, un «episodio/ che ogni inverno sa ripetere/ vivente e circolare»⁶⁸, ma al tempo stesso fa riaffiorare il ricordo dello stupore d'infanzia perduto, «la sorpresa della pioggia/ sulle cisterne, uno stupore già/ nostro e già perduto»⁶⁹, il legame indissolubile con il bambino interiore⁷⁰.

⁶⁵ *Essere trovati*, SO, p. 10.

⁶⁶ *Viene la prima*, SO, p. 40.

⁶⁷ *Ora se questo dono*, SO, p. 46.

⁶⁸ *Dove tutto è in relazione*, SO, p. 25.

⁶⁹ *Tenterà*, SO, p. 84.

⁷⁰ Secondo Erich Neumann, «la Grande Madre è signora dell'acqua superiore, la pioggia, e dell'acqua inferiore, che erompe e scorre dalle viscere della terra» (*La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio, Roma 1981 [Rhein-Verlag, Ziirich, 1956], p. 132).

Il mare, parola con 3 sole occorrenze, o è ridotto a una mera coordinata geografica («tra la roccia e il mare, dove il meridiano/ circonda il mondo e raggiungerà se stesso, alla fine»⁷¹), o è declassato a residuo mitologico («Per la signora del grano e del mare/ strade/ senza inizio, vesti chiare, pane lievitato»⁷²), o è metafora dell'«esterno» minaccioso («anche quando il mare, al largo, fa paura»⁷³) e del regno del padre che l'io non è pronto a varcare.

Il fiume segna, invece, nel percorso di maturazione del soggetto, il rito di passaggio dalla «madre-paesaggio» alla «donna-paesaggio» come teorizzato da Bachelard⁷⁴. «Le canoe attraversano il fiume»⁷⁵, scrive De Angelis. Esse colmano il tragitto dalla dimensione del sé alla dimensione dell'altro e nel fiume degli umori corporei si compie l'iniziazione sessuale, l'unione con il corpo della donna («deve parlare, bagnarsi in un fiume/ che non è suo ma lo tiene in vita,/ e non ha rive»⁷⁶). Resta da vedere con che tipo di donna.

II.1.5. *L'atleta e la guerriera*

e la ragazza che ha vinto il maschio nella lotta
è sopra di lui e capisce cos'è l'amore
e allora sono piene di significato queste strade,
la loro erba, l'odore
di ossigeno dopo il lampo⁷⁷.

⁷¹ *Ora se questo dono*, SO, p. 46.

⁷² *Il sogno di Gatta Danzante*, SO, p. 93.

⁷³ *L'ordine*, SO, p. 33.

⁷⁴ «Nella vita di ciascun uomo, o per lo meno nella vita sognata da ciascun uomo, compare la seconda donna: l'amante o la sposa. Anche la seconda donna sarà proiettata sulla natura. Accanto alla madre-paesaggio siederà la donna-paesaggio» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, red!, Cornaredo 2021 [Parigi 1942], p. 143).

⁷⁵ *Largo pomeridiano*, SO, p. 24.

⁷⁶ *Dovunque ma non*, SO, p. 29.

⁷⁷ *Ora se questo dono*, SO, p. 47.

In questi versi è raffigurata la metafora forse più pregnante della poesia deangelisiana, quella della ragazza guerriera. Di lei parlerà, come si è visto, nel primo numero di «Niebo» del giugno 1977 e nella sua prosa del 1979, *La corsa dei mantelli*, in cui la protagonista, Daina, assume i contorni di una Diana crudele e sfuggente, che sottopone il deuteragonista maschile a tremende prove fisiche.

Difficile non intravedere in questa ragazza androgina, nella «ragazza che ha vinto il maschio», l'*Animus*, cioè il lato maschile nascosto nel profondo della psiche femminile teorizzato da Jung⁷⁸. L'animo, per De Angelis, è soprattutto il lato eroico della psiche femminile, la forza che le permette di tenere testa al maschio, quella che per De Angelis, come abbiamo visto nel precedente capitolo, è l'esatta metafora della poesia.

Nello specifico, l'eroismo di cui parla De Angelis è quello incarnato dal modello dell'antica Sparta:

In una Grecia che rimane legata alla figura della donna armoniosa e danzante (a Nausicaa che leggiadramente gioca con la palla, Sparta entra in pieno nella forza del corpo femminile, ed entro così in un punto cruciale della grecità: non ci può essere eroismo maschile, se non c'è eroismo femminile, se l'eroe è vincolato alla nazione di ritorno tra le pareti domestiche, se nell'eroe si inserisce la nostalgia della donna (genitivo soggettivo e oggettivo), se Minevra e Artemide vengono

⁷⁸ Descrivendo il dio azteco Chiwantopel, figura ricorrente nelle visioni di una sua paziente, Jung dà una precisa definizione di *Animus*: «Chiwantopel è infatti una tipica figura di Animus, vale a dire la personificazione della componente maschile della psiche di una donna. È una figura archetipica che diventa particolarmente attiva quando per motivi di poco conto la coscienza si rifiuta di seguire i sentimenti e gli istinti suggeriti dall'inconscio: al posto dell'amore e della dedizione subentrano mascolinità, indole litigiosa, caparbia affermazione e il demone dell'opinione in tutte le forme possibili (potenza in luogo di amore)» (C. G. Jung, *Opere*, Vol. 5, *Simboli della trasformazione*, trad. it. di R. Raho, Boringhieri, Torino 1970 [Lipsia, Vienna 1912], p. 300).

spodestate dallo zucchero domestico legato al suono della cetra e al ricamo»⁷⁹.

Questa riflessione del 1982, inclusa nella raccolta di saggi *Poesia e destino*, riprende più distesamente alcuni temi riprodotti in *Somiglianze* e teorizzati in «Niebo»⁸⁰ cinque anni prima. De Angelis, nella sua prosa visionaria, aveva fatto una netta distinzione tra la metafora della ragazza e quella della donna. Essere ragazza è essere la guerriera che con la danza è capace di ingannare e pugnare l'uomo, così come viene raffigurato in alcune immagini etrusche e nel *Catalogo delle donne* di Esiodo. La donna, a differenza della ragazza, è invece fragile e remissiva, in quanto nasconde in sé un «gesù impigrito»⁸¹ (sic.). Una 'poesia-donna', cioè una poesia connotata da una certa «bambolosità» e da un certo «sapore di vestaglia incamerante»⁸², è una poesia che, nello sforzo di produrre una "suggestione" che seduca l'uomo-lettore, dimentica la sua corsa, la sua freschezza, il suo messaggio sorgivo.

La ragazza deve saper fare male, ricordare al maschio che lui stesso ha una donna interiore, un' *Anima*. L'amore deangelisiano non è mai innocuo o melenso, l'amore, in *Somiglianze*, è una vera e propria lotta «tra elegia e decisione»⁸³. L'amplesso in realtà viene raccontato attraverso tinte tutt'altro che elegiache, cioè quasi come un esercizio ginnico:

sì le cosce
quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano, eppure non volevo tirarlo fuori
era durissimo

⁷⁹ M. De Angelis, *Amazzoni*, in *Poesia e destino*, cit., p. 76.

⁸⁰ Id., *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, «Niebo», n.1, giugno 1977, pp. 86-108.

⁸¹ Ivi, p. 104.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *All'incrocio di ed...*, SO, p. 16.

ma poi dicevo “perdonami questo amore che
già un’azione”⁸⁴

Le cosce della donna sono descritte come ‘potenti’, ‘lunghe’, capaci di soffocare. Il coito è adombrato dai sensi di colpa scaturiti dal suo carattere egoistico e a tratti violento e l’amore è ridotto ad un’azione, ad un ‘già’ che non rispetta i tempi dell’eros perché vuole tutto e subito. L’amore è un ‘gesto’ atletico e, non a caso, ‘gesto’ è una delle parole più ricorrenti in tutto il libro (si ripete, infatti, ben 21 volte).

Nell’impeto amoroso che incendia i versi di *Somiglianze* risuona il Libro IV del *De rerum natura* di Lucrezio, autore che De Angelis ha tradotto più volte nel corso degli anni⁸⁵. Lucrezio scrive, infatti, a proposito dei gesti degli amanti:

Quando finalmente riescono a congiungersi e godono del fiore della loro età, quando entrambi presagiscono il piacere e Venere è sul punto di seminare il campo della donna, incatenano avidamente i loro corpi, mescolano le loro salive, confondono i loro respiri, mordono a sangue le labbra. Invano non possono raschiare nulla dall’essere amato, non possono penetrarlo né perdersi in quel corpo con tutto il loro corpo, come sembra pretendere il desiderio che li spinge a combattere avidamente avvinghiati negli stretti nodi di Venere, finché le membra si sciolgono, fiaccate da un piacere violento⁸⁶.

Venere, nell’opera lucreziana, non è affatto benigna e suadente, ma si erge come una divinità furente che mette alla prova gli amanti, condannandoli

⁸⁴ Ivi, p. 27.

⁸⁵ A proposito di Lucrezio, l’ultima prova di traduzione di De Angelis è uscita di recente per Lo Specchio Mondadori (Cfr. M. De Angelis, *De rerum natura di Lucrezio*, Mondadori, Lo Specchio, Milano 2022). Il poeta aveva già pubblicato nel 2005 la traduzione di alcuni frammenti (M. De Angelis, *Sotto la scure silenziosa: frammenti dal De rerum natura*, SE, Milano 2005).

⁸⁶ M. De Angelis, *De rerum natura di Lucrezio*, cit., pp. 307-308.

ad un desiderio che non giunge mai alla piena soddisfazione. Non si potrà mai possedere del tutto il corpo amato, ci si può solo incastrare in una danza violenta, in un combattimento amoroso da cui si esce sempre entrambi perdenti. De Angelis ha fatto propria questa concezione antica, incidendo a lettere di fuoco il legame oscuro tra Eros e Thanatos⁸⁷.

L'eros rapinoso, tuttavia, può essere esperito solamente nel corpo della guerriera e della ragazza atletica che, con movimenti decisi e calibrati, si offre all'amante con generosità senza però perdere sé stessa⁸⁸:

Certo, eri già falsa, coi capelli corti, anche tu
ma bisognava credere
[...]
sii amazzone, vinci con la maglia nera
e se neghi la rivelazione, almeno vivi
perché subire un corpo a volte
è credere di più, vicino
al centro
e sorridendo restano da parte troppe
cose: mettimi il tuo ginocchio
sul pube
cancella il disgusto
per chi mi assomiglia tenero
donna che cacciava l'orso e il lupo
ragionerai per terra, dimostrerai
femminile e violenta, bisogna
pagare, pagare tutto ("se non sarai perdonato")
in questo momento solo
che una lieve critica può far crollare⁸⁹.

⁸⁷ Per il rapporto tra Lucrezio e De Angelis si rimanda al contributo di Alberto Bertoni (Cfr. A. Bertoni, *Lucrezio milanese. Interpretazioni, letture, riscritture di Milo De Angelis e Giancarlo Pontiggia*, in F. Citti e D. Pellacani (a cura di), *Ragione e furore. Lucrezio nell'Italia contemporanea*, Pendragon, Bologna 2020, pp. 221-237.

⁸⁸ Figure di donne atletiche compariranno ancora più abbondantemente nella raccolta del 1999, *Biografia sommaria*. Si rimanda allo studio di R. Cuppari, *L'amazzone guerriera e la figura adolescente nella poesia di Milo De Angelis*, «Critica letteraria», n. 147, 2010, pp. 337-351.

⁸⁹ *La vincitrice*, SO, pp. 82-83.

Il soggetto invita la cacciatrice di orsi e di lupi a un eros violento e sadomasochista («subire un corpo»; «mettiti il tuo ginocchio/ sul pube»), l'unico possibile per cancellare il disgusto della tenerezza.

Eppure, è proprio questa lotta amorosa a scongiurare la solitudine del soggetto di *Somiglianze*. È proprio sul dualismo del maschile e del femminile che si costruisce l'intera raccolta e, nello specifico, nella dimensione della coppia dialogante e lottante. Sulla marginalità del pronome 'io' e sul maggior peso dei pronomi 'tu' e 'noi' riflette già Marco Villa, e ciò ci viene confermato, da un punto di vista quantitativo, dalle 9 occorrenze del primo rispetto a 'tu' (29 occorrenze) e 'noi' (21 occorrenze), cioè più del triplo e del doppio. Ma ancora bisognerebbe riflettere sul peso specifico assunto dai pronomi 'lui' (12 occorrenze) e 'lei' (11 occorrenze). È dal dialogo e dal gesto atletico ed erotico di un lui e di una lei che è possibile, infatti, colmare la solitudine dell'io e saziare la sua fame d'amore⁹⁰, che si sdoppia e raddoppia nel gesto erotico:

E in questa strada di campagna
la ragazza si toglie il golf, abbassa il sedile
e non sa se sono in due, in tre, oppure è sola
ma continua, sente l'umido, muove i muscoli
"restami pure dentro"
"sei sicura?"
"sì, ti voglio dentro, ti voglio bene⁹¹."

⁹⁰ Parola, anche questa, assai utilizzata (19 volte) da De Angelis e il cui campo semantico domina tutta la raccolta.

⁹¹ *Dovunque ma non*, SO, p. 30.

II.1.6. Fuori dalla storia, nel tempo dell'adolescenza

Una delle parole dalla più alta frequenza in *Somiglianze* è la parola 'tempo' (ben 38 occorrenze). Il poeta lo interpella febbrilmente, ne fa una vera e propria ossessione, coerentemente alla propria scrittura che torna e ritorna sempre su sé stessa⁹².

Ispirandosi alla distinzione di Marina Cvetaeva tra poeti del fiume e poeti del mare, De Angelis parla, da un lato, di poeti del fiume che «hanno un corso, uno sviluppo, passano da un territorio all'altro», che «hanno un movimento che li porta a crescere e a mutare via via che incontrano nuovi luoghi e nuove genti», «poeti civili o comunque sollecitati dalla storia, che a loro volta sollecitano» come Puškin, Dante, Foscolo, Hugo; dall'altro, di poeti del lago, di «poeti dell'ossessione» che tornano e ritornano su «due o tre temi insistenti, sempre gli stessi, che i poeti osservano camminando in cerchio lungo la sponda, mutando a ogni libro il punto di vista, la postazione, la tonalità di luce attraverso cui viene guardata e detta. Il loro tempo è rituale, ciclico, senza progressioni né tappe, il loro sguardo non tende all'estensione ma alla linea verticale. Possono essere Leopardi, Pascoli, Pavese». De Angelis si colloca senz'altro nel secondo gruppo⁹³.

⁹² Proprio per la ricorsività non solo di certi motivi tematici, ma anche di diversi fenomeni linguistici e formali, Andrea Acribo nota come «De Angelis costruisce una mitopoiesi della sua stessa poesia» individuandovi quattro costanti linguistico-formali: il tipo *feuille a feuille*, cioè la ripetizione dell'identico; l'uso dell'eponalessi; le serie iperboliche e superlative; l'uso di una lingua quotidiana vicina al parlato (Cfr. A. Acribo, *Deangelisiana*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, cit., pp. 107-126).

⁹³ M. De Angelis, *Colloquio con Milo De Angelis*, a cura di I. Vincentini, marzo 2002, in *Milo De Angelis. Colloqui sulla poesia*, cit., p. 49.

Il tempo di De Angelis è un tempo inteso come durata, il tempo dell'attimo e dell'istante, dell'*hic et nunc*⁹⁴. Il tempo della storia e i suoi avvenimenti sono relegati nel mondo esterno e il soggetto sembra esservi indifferente («Fuori c'è la storia, /le classi che lottano»⁹⁵). Per lui il «tempo lineare»⁹⁶ e la cronaca sono una costruzione sociale che soffocano la vita e che la costringono ad una misura. In questo si rivela la postura dionisiaca del poeta rispetto alle cose, figlia della sensibilità di quegli anni. Lo stesso De Angelis racconta: «Sentivamo insomma l'ingiustizia di un tempo reso cronaca, senza più la tensione dell'assoluto, a ciò che unisce il qui e l'altrove, la luce alla notte, il tangibile al mistero»⁹⁷. I giovani sentono che il tempo è stato addomesticato dai ritmi della società, che ci si è dimenticati dei tempi ciclici del cosmo e del legame profondo con la dimensione dell'altrove. Proprio per questo, il giovanissimo Milo entrerà in contrasto con il maestro Fortini, il quale, pur apprezzando l'estro del giovane poeta milanese, prende aspramente le distanze da qualsiasi concezione di poesia vagamente antistorica e apolitica⁹⁸.

⁹⁴ A tal proposito, Daniele Piccini afferma che «l'assolutezza di ciò che accade, in un presente decisivo e irrimediabile, esprime un contenuto tragico, di origine classica: una classicità rivissuta sotto l'aspetto dionisiaco» (D. Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, cit., p. 516). Maria Borio sostiene, invece, che «questo presente temporale attraversa l'individuo come fosse una continua 'certezza' e un continuo 'urto', immagini che richiamano lo scontro tragico archetipico tra le figure di Apollo e Dioniso» (M. Borio, *Metropoli e pensiero tragico, un'analisi dell'opera di Milo De Angelis*, «Studi novecenteschi», 84, 2013, p. 435).

⁹⁵ *Un perdente*, SO, p. 62.

⁹⁶ *Ogni metafora*, SO, p. 61.

⁹⁷ M. De Angelis, *Ho trovato la poesia di Milo, dialogo con Francesco Napoli – aprile 2004*, in *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 71.

⁹⁸ Anche se Claudia Crocco mette in rilievo come il tessuto linguistico di *Somiglianze* sia permeato da un lessico tipicamente postsessantottesco, che pur distaccandosi volontariamente dalla cronaca e dalla politica ne ha assorbito involontariamente il lessico (Cfr. C. Crocco, «Non sono il luogo di una storia generale». *Milo De Angelis attraverso Franco Fortini, L'immaginario politico. Impegno resistenza, ideologia*, «Between», vol. V, n. 10, novembre 2015 [consultabile su <http://www.Betweenjournal.it/>].

Andando a interrogare le concordanze, salta subito all'occhio l'altissima frequenza degli avverbi 'ora' (28 occorrenze) e 'adesso' (24) così come dei sostantivi 'attimo' (13) e 'istante' (9). Le scene di vita fotografate nei testi di *Somiglianze* appaiono come diapositive di attimi colti nella loro immanenza, totalmente slegati da una storia collettiva o da una trama (è assente, infatti, ogni intento narrativo), congelati in un perenne presente. Tanto che il poeta può dire che si «vive per esserci e non per avere ragione» e che «l'abbraccio nasce/ non domani,/ subito»⁹⁹.

Persino l'evento atmosferico della pioggia «non può essere natura né storia/ ma un episodio/ che ogni inverno sa ripetere/ vivente e circolare»¹⁰⁰. De Angelis si riappropria del tempo ciclico del mito¹⁰¹ e quando inserisce delle coordinate temporali, anche piuttosto precise, esse sono posizionate strategicamente negli ultimi versi a fungere da *fulmen in clausula*, a mimare la ragione della storia che torna a battere alla porta del poeta in qualità di antitesi e antagonista: «Via Pacini. Piove, sempre di più./ Qualcuno mi ha chiesto l'ora»¹⁰²; «Ma il tempo. Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti./ Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti»¹⁰³; «Martedì sera: sembra di tutti questa piazza/ ma è terribile, è mia»¹⁰⁴. E non ci sorprende, così, constatare come la parola 'storia', ripetuta per 17 volte, sia un'antagonista che genera sensi di colpa nel soggetto che vorrebbe vivere calato

⁹⁹ *La luce sulle tempie*, SO, p. 13.

¹⁰⁰ *Dove tutto è in relazione*, SO, p. 25.

¹⁰¹ Uno punto di vista interessante sul ruolo del mito in *Somiglianze* è quello di Massimo Baldi, secondo il quale «lo smarrimento di un mito consolatore e protettivo (mitologico!) lascia il posto all'imporsi di un mito preculturale, arcaico, animato da una forza distruttiva, annichilente» (M. Baldi, *Somiglianze, estetica e mito: sulla lingua del primo De Angelis*, in *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultima parte del Novecento*, a cura di L. Rafanelli, «I Quaderni del Battello Ebbro», *Annuario di poesia* n.1, novembre 2007, p. 148.)

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Lo scheletro del pesce*, SO, p. 34.

¹⁰⁴ *Esterno*, SO, p. 54.

nell'assoluta immanenza. Le cose «non sono il luogo di una storia generale»¹⁰⁵, la pioggia non può essere «né natura né storia»¹⁰⁶, e dei suoi «ordini complessi»¹⁰⁷.

Come vivere, allora, in equilibrio tra le ragioni della storia e l'attimo che si vuole eterno? De Angelis «pensa al tempo/ e alla sua unica parola d'amore: "adesso"»¹⁰⁸ e comprende che vivere veramente è vivere senza cercare spiegazioni, liberarsi del demone dell'analogia ad ogni costo. Il comandamento è «guardare/ vivendo/ qui», abitare la «stagione intatta/ che ha un tempo per durare/ ma spinge più in là/ non fruga nelle macerie e chiede/ una scrittura inosservata»¹⁰⁹. Abbracciare la vita è abbracciare il tempo, assecondarne il flusso senza provare a controllarlo o a ridurlo a «una storia generale»¹¹⁰, perché «il tempo/ se non resistiamo, non può farci nulla»¹¹¹.

«C'è un istante per cominciare/ tragico fino all'amore»¹¹², recita *Adesso*, penultima poesia di *Somiglianze*. Essere *qui*, *esserci*¹¹³, significa essere sempre pronti a ricominciare, un insegnamento che De Angelis ha fatto proprio dalla lezione di Cesare Pavese, che, nel suo *Mestiere di vivere*, scriveva: «L'unica gioia al mondo è cominciare. È bello vivere perché vivere è cominciare, sempre, ad ogni istante»¹¹⁴.

¹⁰⁵ *All'incrocio di ed...*, SO, p. 17.

¹⁰⁶ *Dove tutto è in relazione*, SO, p. 25.

¹⁰⁷ *Fioritura*, SO, p. 36.

¹⁰⁸ *Esterno*, SO, p. 54.

¹⁰⁹ *Largo pomeridiano*, SO, p. 24.

¹¹⁰ *Voci sotto il giorno*, SO, p. 49.

¹¹¹ *Ora se questo dono*, SO, p. 48.

¹¹² *Adesso*, SO, p. 100.

¹¹³ L'alta frequenza dell'avverbio 'qui' e del nesso 'esserci' conferma quanto la poesia di *Somiglianze* sia una poesia dell'immanenza, espressione di un io gettato nel mondo e dunque del *Dasein* heideggeriano.

¹¹⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 2014 [Torino 1952], p. 57.

Dunque, se vivere è abitare l'istante¹¹⁵, in quale stagione della vita si è più facilmente propensi ai nuovi inizi se non nel tempo dell'adolescenza? Se davvero *Somiglianze* può essere letto come un romanzo di formazione in versi, sembra che questa formazione si arresti proprio sulla soglia.

L'adolescenza deangelisiana è raccontata nella dimensione chiusa della banda e della squadra, quella di un tempo «concluso in se stesso, tempo che ignora sia l'incantesimo infantile del "primo sguardo" – incantesimo aperto a tutte le direzioni – sia il fascino di diventare adulti»¹¹⁶. Per De Angelis tradire l'adolescenza significa tradire sé stessi, sporcarne «l'assoluto presente [...] pronunciando la frase classica del traditore: "io diventerò grande" o "io non sono ancora grande"»¹¹⁷. La postura «contro-mondo»¹¹⁸ dell'adolescente ne rivela la natura profondamente tragica.

Nel libro, sport e adolescenza sono l'uno il completamento dell'altro e l'abbiamo già visto anche a proposito della ragazza atletica. Protagonisti di numerose poesie sono ginnasti, calciatori con le loro scarpette chiodate, lanciatori di giavellotto. Lo sport, specialmente il calcio e la corsa, consentono al giovane di vivere lo stesso agonismo degli atleti e dei lottatori dell'antichità classica:

Solo una corsa a centrocampo, il tiro
che lo riporta di colpo.
È diventato questo
il suo atto d'inesistenza
tutti i peccati di tenerezza

¹¹⁵ Alessandro Baldacci mette in evidenza come «Il soggetto lirico confliggendo contro il vuoto e contro la storia cerca di afferrare, come propria unica scialuppa di salvataggio, l'istante, inteso come diapositiva dell'eternità. La poesia deve per questo presentarsi, per De Angelis, nel reciproco rispecchiarsi di lirica e assoluto» (A. Baldacci, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Mimesis, Milano 2020, p. 32).

¹¹⁶ M. De Angelis, *Adolescenza e bande, Poesia e destino*, cit., pp. 60-61.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ A. Baldacci, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, cit., p. 142.

scontati male
con la faccia. Qui a chiederci di cosa ha bisogno
un evento per accadere.
Maglie ammucchiate
la foto della squadra: ce la faremo
domani
vittoria¹¹⁹

La solidarietà sportiva è, per il poeta di *Somiglianze*, la forma di somiglianza più pura. Per vincere c'è bisogno della squadra, di un gruppo che indossi la stessa maglia, che si riconosca in qualcosa all'unanimità e che corra nella stessa direzione, con la forza e la freschezza dell'adolescente.

Il dato più curioso e significativo è che la parola 'adolescenza' non ha alcuna occorrenza in tutto il libro, mentre il sostantivo 'adolescente' ricorre solo una volta. L'adolescenza, come protagonista indiscussa della raccolta, non è mai nominata direttamente, ma suggerita dalla postura del soggetto rispetto alle cose, dalla sua permanente condizione di figlio e dalla sua sregolatezza esistenziale, dall'acerbità dei coiti, dalla tragica attrazione per la morte.

Ha una frequenza non trascurabile, invece, la parola 'infanzia', il momento in cui per la prima volta si cercano tra le cose le più sottili somiglianze. Questo lo dice anche il Pavese tanto caro a De Angelis: «noi ammiriamo soltanto ciò che abbiamo già una volta ammirato»¹²⁰.

È Pavese ad aver esperito per primo quello che in *Somiglianze* viene poi cementato, il legame tra l'infanzia e una certa visione del tempo: «La nostra fanciullezza, la molla di ogni nostro stupore, è non ciò che fummo ma che siamo da sempre. La durata non tocca gli istanti interiori: altrimenti quel

¹¹⁹ *Prima ancora*, SO, p. 77.

¹²⁰ C. Pavese, *L'adolescenza*, in *Feria d'agosto*, introduzione di E. Gioanola, Einaudi, Torino 2017 [Einaudi, Torino 1946], p. 161.

sussulto di gioia, che ci accoglie nel ricordo assoluto, riuscirebbe inspiegabile. Qui ricordare non è muoversi nel tempo, ma uscirne e sapere che siamo»¹²¹.

Questo discorso viene esteso da De Angelis anche alla poesia; egli è convinto che «solo tra i poeti adolescenti ci possa essere un grande poeta»¹²². Solo i poeti adolescenti, Pavese in testa, sono in grado di conservarsi puri obbedendo all'attimo, desiderando di eternare il presente. Il poeta milanese guarderà all'uomo-ragazzo delle Langhe, alle bande del suo *Diavolo sulle colline*, alle riflessioni sulla giovinezza di *Feria d'agosto*, ma soprattutto alla struttura dialogica dei *Dialoghi con Leucò*, la cui postura oracolare riecheggia in tutto il suo libro d'esordio.

E, come Pavese, De Angelis è affascinato da una «Grecia arcaica e non umanistica»¹²³, dal suo mondo preolimpico ancora abitato dai Titani. Tutt'altro che orfica¹²⁴, dunque, la sua poesia, tutt'altro che romantica. Il soggetto deangelisiano non può del tutto sprofondare nella totalità del cosmo, non poeticizza il mondo e soprattutto non vede nell'essere poeta una missione sacrale. Il poeta di *Somiglianze* si trova davanti alla frattura insanabile tra la propria individualità e un mondo a cui non si può più somigliare. Questa è la frattura del ragazzo, una frattura che si riversa, da un punto di vista metrico e stilistico, anche nell'andare a capo violento dei

¹²¹ Ivi, p. 164.

¹²² M. De Angelis, *Poesia e destino*, cit., p. 62.

¹²³ I. Vincentini, *Dopo lo smembramento di Orfeo*, in M. Perniola (a cura di), *Il pensiero neoantico. Tecniche e possessione nell'arte e nel sapere del mondo contemporaneo*, Mimesis, Milano 1995, p. 95-105.

¹²⁴ Emanuele Trevi esclude il presunto orfismo di *Somiglianze*, dopo avervi individuato «l'antiorfica volontà di non morire che rende impossibile la vita e lo sguardo» (Cfr. E. Trevi, *Per una mappa dell'orfismo: declino dell'identità e realtà abissale*, in M. I. Gaeta, G. Sica, *La parola ritrovata*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 15-22).

versi e nell'uso di figure retoriche come l'antitesi e l'ossimoro¹²⁵. Il ragazzo deve accettare il proprio destino con animo spartano, senza crogiolarsi nel dolore, e, se Orfeo va proprio chiamato in causa, che sia allora l'Orfeo fatto a pezzi dalle Menadi¹²⁶.

Andrea Afribo fa notare come, da un punto di vista sintattico e stilistico, tra i principali «campi di tensione deangelisiani» rientrano la sua «asciuttezza spartana» e i suoi «sfoghi lirico-patetici»¹²⁷. È proprio il contrasto talvolta repentino tra questi stati opposti a rendere il libro pienamente 'adolescenziale' anche nella forma. Le abbondanti epanalesi che rasentano il patetismo e si alternano alla severità dei «discorsi di tono ieratico-tragico»¹²⁸ sono la spia linguistica di un atteggiamento tutto esistenziale, del ragazzo che si trova a metà tra l'apollineo e il dionisiaco.

II.1.7. Verso clinamen

Da un punto di vista metrico, *Somiglianze* si struttura in versi liberi di varia lunghezza, alcuni piuttosto lunghi, eccedenti l'endecasillabo, altri molto brevi, dal trisillabo fino al monosillabo.

Tale alternanza di forme lunghe e brevi crea un cortocircuito ritmico che svela come l'obiettivo del poeta milanese non sia tanto quello di essere letto

¹²⁵ A proposito dello stile di *Somiglianze*, F. Jermini, «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze* (1976), cit., p. 33, parla di «dicotomia estremizzante».

¹²⁶ A intuire lo smembramento stilistico di *Somiglianze* è anche Giorgio Bàrberi Squarotti, tra i primi a sostenere che la scrittura di De Angelis, solo in apparenza geometrica e razionale, si costruisce in realtà su fratture e iati prodotti dall'«operazione autodistruttiva della coscienza» (Cfr. Barberi Squarotti G., *Introduzione*, in M. De Angelis, *L'idea centrale, sedici poesie*, cit., p. 374). Una posizione intermedia è quella di Cucchi, per il quale «l'andamento del testo è prevalentemente ragionato, e si fonda su passaggi e associazioni ardue, con esiti oscuri, con soluzioni visionarie, ma anche con frequente nettezza di versi spiccati, definitivi» (*Milo De Angelis*, in Cucchi M., Giovanardi S., *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 1996, p. 889).

¹²⁷ A. Afribo, *Deangelisiana*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, cit., p. 126.

¹²⁸ Ivi, p. 121.

e ascoltato con l'orecchio, ma quello di essere letto in silenzio, entro il perimetro della pagina. Come si può notare, nei versi presi di seguito in esame si susseguono, nell'ordine, un trisillabo, un verso di diciotto sillabe, un quadrisillabo, un doppio settenario, un dodecasillabo e infine un quadrisillabo:

La pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste cose...
non sono il luogo di una storia generale, non
si incontreranno mai e non non

la bambina corre con le braccia tese
dentro il lupo
[...] ¹²⁹

Il ritmo si fa fundamentalmente ondulatorio, oscillante tra misure lunghissime e misure brevissime, a loro volta raccordate da profondi enjambement («la pazzia/ di una chiarezza», «non/ si incontreranno») che ne rallentano il flusso. Il verso finale della prima strofa presa in considerazione rimane inoltre come sospeso in un anacoluto senza scampo, il cui senso non ci viene chiarito o completato dal verso iniziale della strofa successiva. A proposito dell'uso dell'avverbio "non" in fine di verso, Marco Villa vi scorge delle «sfumature psicologiche rapportabili alla denegazione freudiana», ma soprattutto la spia significativa «di una funzione didascalica e iussiva [...] con effetti di incisività asseverativa»¹³⁰. Oltre al dato psicologico o alla prassi della comunicazione, di sicuro un ruolo imprescindibile ha quello filosofico-esistenziale. Se spostiamo l'attenzione

¹²⁹ *All'incrocio di Ed...*, SO, p. 17.

¹³⁰ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, cit., p. 186.

sulla funzione e sulla ricorsività semantica dell'avverbio 'non', notiamo infatti che si tratta dell'avverbio con più occorrenze (288) di tutto *Somiglianze*. Il 'non', declinato in tutto il sistema testuale, rivela nuovamente la centralità della negazione e della differenza nel pensiero alla base del libro. Il 'non', infatti, è il primo ostacolo al processo di riconoscimento delle somiglianze. Collocarlo all'inizio e alla fine del verso, come una forza sospesa sul punto di precipitare addosso alle parole o ai versi successivi, significa mettere in rilievo ancora una volta come la polarità tra ente e non-ente, positivo e negativo, somigliare e differire strutturi l'intero libro.

La frantumazione, dunque, non è solo relativa al verso ma è anche frattura tra significante e significato (del resto, come dicono gli stessi versi, ritmo e verso, significante e significato «non sono il luogo di una storia generale» e «non si incontreranno mai»). In *Poesia e destino*, De Angelis riflette sul suo andare a capo «lontano dal senso inerente a due versi separati e da quello orchestrale che ne illumina la separazione», e spiega di aver sentito l'urgenza di scrivere sotto una «specie di dettatura, la quale imponeva di spezzare la frase senza spiegazioni e di amare questa spaccatura in una visione totale della poesia, non di quella poesia»¹³¹.

La peculiarità metrica del libro d'esordio deangelisiano, infatti, è il carattere squisitamente grafico e visivo della sua misura. Si tratta di quelli che Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi chiamano «versi per l'occhio», versi cioè che, specialmente a partire dagli anni Settanta, «si qualificano come misure visive, la cui sonorità per certi versi appare subordinata a quanto fa la grafica»¹³² decretando il passaggio da «una retorica del significante fonico [...] a una retorica del significante grafico»¹³³.

¹³¹ Id., *Poesia e destino*, cit., pp. 20-21.

¹³² P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2016, p. 27.

¹³³ Ivi, p. 29.

Tale focus sulla grafica è ravvisabile ancora nell'uso dei cosiddetti versi a gradino, come nel seguente caso:

“restami pure dentro”

“sei sicura?”

“sì, ti voglio dentro, ti voglio bene”¹³⁴.

E anche in:

non ha portato nulla con sé

enfasi piena, scoperta

dirla, tentarla¹³⁵

Anche tale uso grafico, forse il più diffuso in tutto il sistema di *Somiglianze*, sovverte ogni ordine ritmico. All'uso del verso a gradino si aggiunge per di più l'allineamento di una o più strofe di ciascun componimento verso destra, come nell'esempio seguente:

capitando addosso a una verità
tra matematica e schizofrenia
quando il mondo prende la forma di un bisogno
e l'intimo di questo esterno
è ancora da raccontare
a chi è più in là, nelle cellule

... è bello ma permette di uscirne
e più ritorno più mi allontano
è un incontro prima dell'aurora
vorrei poter dire
“è vero dunque si può anche non dimostrarlo”¹³⁶

¹³⁴ *Dovunque ma non*, SO, p. 30.

¹³⁵ *Terza storia di A.*, SO, p. 62.

¹³⁶ *STP*, SO, p. 64.

Questa serie di istituti grafici contribuisce a rendere l'idea di quella frammentazione di cui si parlava pocanzi, cifra stilistica e tematica che affascinerà De Angelis fino ai giorni nostri se si considera che la sua ultima prova poetica si intitola proprio *Linea intera, linea spezzata*¹³⁷. Ciò da cui De Angelis è più affascinato è la dialettica tra gli opposti, tra due finestre temporali messe ossimoricamente in contatto, tra due voci in dialogo, tra una tesi e la sua antitesi, tra i due estremi di un'opposizione. Con occhio fedelmente lucreziano, De Angelis prova, seppur in maniera non troppo esasperata, a tradurre in metrica il suo *clinamen*, la deviazione degli atomi dal loro tragitto consueto, e a tracciarne un disegno nel perimetro dei suoi versi.

L'energia del *clinamen*, con i suoi pieni e i suoi vuoti, con le sue oscillazioni imprevedibili e le sue cadute fulminee, viene resa graficamente dall'uso massiccio di punti sospensivi in successione che fungano da cerniera grafica e semantica tra un verso e l'altro (che secondo Villa mimano invece una difficoltà comunicativa¹³⁸):

(Quante volte, per regalarmi qualcosa,
mi volevi a mani vuote)
.....
.....
non sei stanco?
vuoi ancora coinvolgerli nella tua sfortuna?
.....¹³⁹

¹³⁷ M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Mondadori, «Oscar», Milano 2021.

¹³⁸ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, cit., p. 192.

¹³⁹ *Lettera d'amore*, SO, p. 32.

In questo caso, ad esempio, il segno grafico viene semantizzato, in quanto riproduce materialmente il silenzio e la reticenza dei due parlanti raffigurati in dialogo. Tale reticenza viene del resto rafforzata dalle parentesi che incapsulano il primo verso come se quella frase non fosse mai stata pronunciata o scritta, ma rimasta soltanto pura potenzialità del pensiero. Eppure, gli esperimenti grafici di *Somiglianze* non si arrestano soltanto alla struttura del verso o della strofa, in cui «ogni snodo sintattico viene a coincidere con l'inizio di un nuovo verso»¹⁴⁰ ma anche alla singola parola. Registriamo, infatti, casi di tmesi che occupano un intero verso:

e qui fermo
fer
mo
il filosofo scettico con la mano tra le gambe
rifiuta di scomparire nel prossimo grado¹⁴¹.

Questo tipo di «rallentamenti del verso al limite della sillabazione»¹⁴² avvicina De Angelis, secondo Merlin, alla poesia di Celan. In altri casi, le lettere di ciascuna parola vengono distanziate da uno spazio («n u d a»¹⁴³, «s t a»¹⁴⁴), come a voler ingigantire ciascuna immagine all'interno del tessuto grafico della pagina e a volerne dilatare la durata nella mente di chi legge. Non ci pare casuale che questi artifici grafici si mostrino più abbondanti nella sezione *La materia*, la terza in ordine di successione ma la prima ad essere scritta tra il 1970 e il 1972 da un De Angelis appena ventenne e forse

¹⁴⁰ G. Tabacco, «Questa goffa bruttura indescrivibile». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia antica e moderna», 2001, 21, p. 151.

¹⁴¹ *Lo stato conferito*, SO, p. 80.

¹⁴² Marco Merlin, *L'ultimo vagito di De Angelis*, «Atelier», V, 19, settembre 2000, p. 64.

¹⁴³ *Tutti*, SO, p. 82.

¹⁴⁴ *Dopo, là*, SO, p. 90.

ancora sin troppo dipendente dall'interiorizzazione, tipica della sua generazione, di certe sperimentazioni postavanguardie.

Nelle sezioni più recenti e risalenti al 1975, come quella intitolata *L'ascolto* e posta in apertura di libro, questo uso scompare e le oscillazioni grafiche sono per lo più legate all'uso del corsivo e dell'allineamento a destra o, come si è visto, dei puntini in serie, puntini che sembrano curiosamente analoghi ai puntini/ovuli di *Esterno*, vera e propria origine cellulare della vita:

e poi la paura
di cominciare con uno sbaglio
e non si può dirlo a nessuno
o gettarsi indietro, fino alle aste
e ai puntini, al grembo, quando mi amavano
senza chiamarmi¹⁴⁵.

II.2. *Distante un padre*

Come si è visto, dopo la pubblicazione di *Somiglianze* nel 1976 e l'attività di redattore di «Niebo» dal 1977 al 1980, De Angelis viene antologizzato ne *La parola innamorata. Poeti del 1976-1978* di Pontiggia e Di Mauro e pubblica il racconto *La corsa dei mantelli*. Nel 1982 dà alle stampe la raccolta di saggi *Poesia e destino*, mentre nel 1983 pubblica, per la collana bianca di Einaudi, la seconda raccolta, *Millimetri*.

Si tratta della sua raccolta, come ammette lui stesso, meno biografica, in cui il dettato si fa ancora più oscuro e cerebrale che in *Somiglianze*, privato di dialoghi e personaggi così come di luoghi concreti. Il patto tra parola e referente viene minato da salti logici ancora più bruschi, la parola stessa «si

¹⁴⁵ *Esterno*, SO, p. 54.

restringe in una specie di ossatura scheletrica, senza più carne»¹⁴⁶. La realtà si polverizza in particelle 'millimetriche' che il poeta insegue, tra allucinazioni e incubi deformanti, in un orizzonte che si dilata fino allo spazio. In quegli anni il poeta, che non nasconde di aver fatto uso di sostanze psicotrope, viene invasato dal «demone della variante»¹⁴⁷, così violento da indurlo a una riscrittura febbrile del testo.

Nel 1985 pubblica *Terra del viso*, in cui si registra un ritorno parziale e non uniforme ad una maggiore chiarezza espressiva, anche se non paragonabile a quella di *Somiglianze* (di per sé già una raccolta dall'enunciazione controversa). Tornano i riferimenti spazio-temporali, torna il dialogo, problematico e contraddittorio, con la storia e con le storie, specialmente quella del padre, raccontata nell'ultima sezione *Per quali ragazzi?*. Eppure le immagini in campo rimangono ancora sospese in una corrente enigmatica, come 'pezzi di ragione'¹⁴⁸ fluttuanti.

Sempre e soprattutto al tema paterno è dedicata la sua quarta raccolta, *Distante un padre*, pubblicata nel 1989, quella che la critica considera l'ultimo stadio dell'oscurità deangelisiana degli anni Ottanta. L'uscita del libro è presto funestata da polemiche. Tra queste, quella di Giacinto Spagnoletti che lo accusa di essersi impadronito di alcuni versi di Armando Patti e di Elio Tavilla. Polemiche che potrebbero aver contribuito al lungo silenzio creativo che farà seguito alla raccolta e che verrà interrotto solo nel 1999, con *Biografia sommaria*.

L'autore spiega la storia del titolo in questo modo: 'Distante è un padre' è un «complemento di distanza, come si dice "distante un metro o un

¹⁴⁶ M. De Angelis, *Ho trovato la poesia di Milo, dialogo con Francesco Napoli – aprile 2004*, in *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 68.

¹⁴⁷ Id., *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 62.

¹⁴⁸ Si allude al titolo emblematico della penultima sezione della raccolta.

chilometro". Io distavo un padre dalla completezza, distavo un padre dall'unione, dalla gioia, dalla verità. Era introvabile e tremendo, questo padre mancato. Forse non è un caso che l'anno dopo sono diventato io stesso padre»¹⁴⁹. Antonio De Angelis, il padre sfuggente di Milo, diventa così l'unità di misura di un'esistenza spaesata, priva di coordinate affettive e, più ampiamente, esistenziali in cui solo la figura della madre, come abbiamo visto in *Somiglianze*, ma non solo sulla carta, permette al soggetto di reggere l'urto della vita. Il padre deangelisiano è pericolosamente simile al 'disperso' di Maurizio Cucchi, ovvero il padre Luigi¹⁵⁰.

Anche in *Distante un padre* torna l'uso del verso a gradino e in generale di un verso più grafico che sonoro. Più esattamente, il ritmo viene definito non dal verso in sé ma dalla disposizione della frase, la quale viene spezzata tra due o più versi pur di mettere in rilievo una parola, anche a costo di venir meno ad una certa regolarità metrica.

Lo notiamo, ad esempio, nella strofa di chiusura della poesia *Sala parto*, in particolare negli ultimi tre versi:

Non ti ho mai parlato
di tua madre. Era
bella come l'alga, triste
come i tentacoli dell'aragosta, forte come le
pupille."¹⁵¹

Pur di far emergere la potenza semantica di 'pupille', parola che chiude il componimento, De Angelis preferisce creare una sequenza di ottonario -

¹⁴⁹ Id., *Ho trovato la poesia di Milo, dialogo con Francesco Napoli – aprile 2004*, in *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 70.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Id., *Sala parto*, in *Distante un padre*, da *Tutte le poesie*, cit., p. 186. D'ora in poi si indicherà la raccolta con la sigla DP.

verso di sedici sillabe (costituito da un endecasillabo più un quinario) - trisillabo rinunciando alla sequenza più 'standard' e omogenea ottonario-endecasillabo-ottonario, che avrebbe potuto essere, idealmente:

bella come l'alga, triste
come i tentacoli dell'aragosta,
forte come le pupille

In linea di massima, in *Distante un padre*, rispetto a *Somiglianze* e *Millimetri*, si verifica una sorta di allungamento delle misure versali, che oltrepassano di gran lunga la misura dell'endecasillabo, fino a rasentare la prosa verso la fine del libro, nella terza e soprattutto nella quarta e ultima sezione.

II.2.1. Nel nome del padre, della madre e del figlio

Il libro è suddiviso in quattro sezioni: *I. Quarto o quinto piano; II. Videro tutti; III. Racconto alle sedie; IV. Terre gialle*. L'ultima sezione ospita le poesie in dialetto monferrino, ovvero il dialetto della madre.

Non stupisce quindi che la raccolta deangelisiana dedicata esplicitamente all'assenza del padre (assenza che nelle altre si percepisce solo sottotraccia) si apra e si chiuda proprio nel segno della madre.

Nella prima poesia del libro, *Anno*, la madre assume un ruolo enigmatico:

Scavando
verso un estremo di quaresima
sono stato spinto
dal seme. Mezzogiorno
che nel suo ordine si rovescia.
D'istinto puro, ogni volta, era
la mano fermata logicamente

tra gli agguati
di quell'età e il dolore di mia madre
non c'ero, non sceglievo. Dal citofono
esce colore mentale
dove l'uomo è nudo.
Quella goccia
vista nelle tre metà
diventò l'unica sostanza esterrefatta, un
fervore di secoli...
... ogni pino... ogni pino... fermati,
tu sei fra di te.
Ruote che si sottraggono lentamente
al gelo, umiltà di una porta¹⁵².

Si ha come la sensazione di trovarsi di fronte a un prisma: la luce si rifrange in vari fasci e per chi guarda diventa impossibile riconoscere un disegno nitido. Il significato è sempre più difficile da afferrare, indebolito da un asintattismo che mette in crisi ogni principio di coerenza testuale. Il riferimento a un misterioso «pino», il cui senso sembra essere legato ad un discorso pregresso e a noi precluso, rientra in quei fenomeni di anafora citati da Giovannetti a proposito della poesia *Sabato vivi* della stessa raccolta. Alcuni luoghi testuali si riferiscono, infatti, a degli antecedenti non determinati: «il discorso sospeso [...] non è che la conseguenza di una logica discontinua e “incoerente”, che attraversa l'intera poesia»¹⁵³. Tali ripetizioni sono spiegabili alla luce della funzione debole o inesistente della rima nella poesia secondo Novecento, che assiste, con De Angelis in prima linea, al «dominio di una metrica informe, più ancora che informale»¹⁵⁴.

¹⁵² *Anno*, DP, pp. 177-178.

¹⁵³ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2013, p. 85.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 95.

Attraverso tale contorsionismo di dispositivi e di anafore e catafore, si riesce a cogliere solo il meccanismo di un inizio, il «seme» paterno che viene spinto nell'utero materno e che impianta la vita; ma ancora il dolore della madre, un dolore che non ci viene spiegato e che rimane sospeso, e infine la natura tutta istintiva del soggetto infantile. Gli elementi del cosmo, condannati alla rifrazione, come la goccia «vista nelle tre metà», provano a unificarsi in una «sostanza esterrefatta, un/ fervore di secoli», ma una voce febbrile e misteriosa, forse un dio che parla dalle profondità della coscienza, invoca il pino, albero sempreverde simbolo di immortalità. L'unione con l'eterno non è una dimensione a cui si può ancora giungere, il soggetto è frantumato e per di più prigioniero di sé stesso e dei propri frammenti, condannato ad una solitudine senza scampo: «Ma poi, l'avvertimento «fermati,/ tu sei fra di te»¹⁵⁵. L'eternità del regno materno, il ritorno all'uno, non è concesso. Della madre si può conservare solo il dolore, chiuso, sigillato come un segreto, dietro «l'umiltà di una porta».

L'*imago* materna ritorna solo due poesie dopo, in *Riga*, e stavolta incapsulata nella metafora del grano, ma nuovamente inserita in una scena di concepimento: «Penetrazione/ di sole in grano, che è madre. Superstite/ che si chiama padre»¹⁵⁶. Il padre è la riga personificata del sole, un raggio di luce che penetra il grano, un astro che continua ad esistere e a splendere come unico superstite della mietitura; ma il soggetto, sdoppiato in un'ambigua prima persona plurale, è abitatore della notte e non potrà mai incontrarlo, ma solo rincorrere all'infinito la sua immagine sfuggente: «E noi, applausi/ scoloriti, abitammo la notte,/ la sfuggente, meravigliosa pedana».

¹⁵⁵ E questo stesso avvertimento, «... ogni pino... ogni pino... fermati, tu sei fra di te», ritornerà, identico, nella poesia *Il programma di Hilbert* (DP, p. 211).

¹⁵⁶ *Riga*, DP, p. 179.

Scorrendo nel nostro vocabolario i contesti delle 8 occorrenze della parola 'madre', veniamo ricondotti alla poesia *Sala parto*, già solo dal titolo immediatamente associabile al tema materno, ma la madre qui raffigurata sembra essere morta a causa delle «mani/ del chirurgo che non scordò il suo errore»¹⁵⁷. Come si è già visto in *Somiglianze*, anche in *Distante un padre* l'archetipo materno è associato all'elemento equoreo. Il ricordo della madre con cui si chiude il testo si costruisce in parte su delle similitudini con degli elementi del mondo marino:

Non ti ho mai parlato
di tua madre. Era
bella come l'alga, triste
come i tentacoli dell'aragosta, forte come le
pupille.

In questa voce densa di rimpianto non si riconosce un personaggio specifico, come quasi sempre accade nel dettato deangelisiano, ma è facile immaginare il racconto di un padre al proprio figlio.

Il verbo 'essere' coniugato all'imperfetto, lasciato in sospeso da un netto enjambement, è seguito dal climax degli aggettivi 'bella', 'triste' e 'forte'. La bellezza della madre è semplice come un'alga marina, la sua tristezza è goffa come i tentacoli dell'aragosta, che non riescono ad afferrare le cose del mondo, e soprattutto la sua forza è fissa, certa, come le pupille negli occhi. La madre è l'acqua viva da cui non si può (più) bere. Della madre si cerca ogni dettaglio, quasi a volerne immortalare la bellezza per meglio orientarsi nel mondo. Eppure, per il figlio, attingervi è il sacrilegio supremo:

I dettagli più avidi di nostra madre
si mescolavano a un vento olimpico

¹⁵⁷ *Sala parto*, DP, p. 186.

[...]

Abbiamo bevuto l'acqua
con l'angoscia che si ha dei sacrilegi¹⁵⁸

L'acqua è il primissimo elemento con cui viene a contatto il bambino, il quale vi si trova immerso già nel grembo materno. È nell'acqua che l'essere umano viene plasmato e nutrito ed è nell'acqua battesimale che egli verrà purificato una volta venuto al mondo. È proprio questo nesso fortissimo tra acqua e maternità a far parte del fitto schema simbolico del libro¹⁵⁹.

Se ci lasciamo sedurre dall'interpretazione di Gaston Bachelard, per il quale il simbolo dell'acqua materna si interseca, psicoanaliticamente, al simbolo del latte materno¹⁶⁰, non ci sorprenderà scoprire come quest'ultima immagine ricorra nei versi di *Distante un padre* con una certa insistenza, anche se sempre come segnale di un'assenza o di un dolore o addirittura come liquido corrosivo: «Ed è il novecento di sempre/ come un dolore che s'inchiò al latte»; «semplice totale gloria/ nell'angolo duro del latte»¹⁶¹; «Ci ha consegnato/ poche scatole, identiche,/ piene di latte, di nessuna maternità»¹⁶²; «Asia... si chiamava così/ quel non parlato di chiodi, latte che cade/ sullo zerbino e lentamente lo divide nei pezzi»¹⁶³.

Ma andiamo adesso al padre, al grande e presunto 'distante' del libro.

Esso si mostra alla 'pari' con i figli:

¹⁵⁸ *Talvela*, DP, p. 189.

¹⁵⁹ 'Acqua' è, nel vocabolario della raccolta, una parola ad altissima frequenza (21 occorrenze totali).

¹⁶⁰ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 133.

¹⁶¹ *Maestri campionesi*, DP, p. 194.

¹⁶² *Tempo continuato*, DP, p. 210.

¹⁶³ *La marchiatura*, DP, p. 227.

e nostro padre
cerca le foreste sacre
impugnando una pistola ad acqua..." Era questo
il primo buio saliente,
lo ricordo, una frenesia di fiori
togliendoci le scarpe, mirando al millesimo.

Come ridemmo di essere pari!¹⁶⁴

Il padre è un sognatore che prova a conquistare le «foreste sacre impugnando una pistola ad acqua», un ragazzo tra i ragazzi il cui candore scanzonato cozza con «l'amore matematico»¹⁶⁵ e razionale della madre. Talvolta, questa parità tra padre e figlio rischia di sbilanciarsi a favore del figlio, tant'è che quest'ultimo può chiamare il primo «padre che mi chiama padre»¹⁶⁶. La tendenza, però, è quella di sentirsi più figlio del padre 'nemico' che della madre, «il buio normale che temi, più figlio/ del padre, più fedele al nemico sodalizio»¹⁶⁷, o addirittura di sentire di «non essere mai/ stati figli»¹⁶⁸.

La solitudine del soggetto di *Distante un padre*, che si profila più come un osservatore declinato alla prima persona plurale che come protagonista di un'azione vera e propria, è la solitudine ontologica di chi, non essendo più figlio, non riesce ad essere, a sua volta, padre. Notiamo che, nel vocabolario di *Distante un padre*, un elemento ricorrente è il seme maschile: «sono stato spinto/ dal seme»¹⁶⁹ sono già i primi versi d'apertura del libro, ma ancora si

¹⁶⁴ *Hantey*, DP, p. 184.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 183.

¹⁶⁶ *Nominativo*, DP, p. 198.

¹⁶⁷ *Oppure niente*, DP, p. 220.

¹⁶⁸ *Sabato pietre*, DP, p. 198.

¹⁶⁹ *Anno*, DP, p. 177.

susseguono «macchie di sperma»¹⁷⁰ e «lo sperma negli occhi»¹⁷¹, talismani di una paternità negata poiché non andata a buon fine nel concepimento.

Ma quella di *Distante un padre* è ancora la solitudine di chi, pur essendo distante dal padre, non può più ricongiungersi al cosmo, alla Grande Madre¹⁷². L'assenza del padre, per De Angelis, è in realtà, dunque, l'occasione per scrivere della tensione al materno; non tanto della madre biografica, della monferrina, ma della madre come grande metafora del baricentro della psiche e come scintilla del femminile nel maschile, cioè dell'*Anima*.

Eppure, a colmare questa distanza dal padre e dall'essere padre a sua volta, a chiusura della terza sezione, *Videro tutti*, e prima della sezione *Le terre gialle*, scritta in dialetto monferrino e dedicata alla madre, De Angelis lascia una speranza di ricomposizione, inserendo una poesia dal titolo emblematico, *Linn, l'avvicinamento*.

Si tratta, innanzitutto, di una lunga lettera sull'infanzia il cui mittente e il destinatario rimangono oscuri:

Si è travolto d'algebra il sereno, è caduto sulla prima
guerra punica, con i miei ventimila neuroni alla
campana, giaculatorie da ripetere in numero dispari. *Non posso
dirti dove sei giunto, ma posso dirti dove tutto è iniziato*. Ecco che l'esilio
si fa idea. Animali bisbigliano al viaggiatore in sordina
le antiche regole del sopravvivere, gli mostrano la foto,
il bambino su una lontana spiaggia del '59 con le braccia e le gambe
bloccate nella corsa. Era quella grafia che
non sbanda, quel mutarsi del sole in una stoffa militare. *C'era in me
qualcosa che sa di me*. Ogni sera viene
a dirmi addio con una cartolina e il libro

¹⁷⁰ *Todeti, DP, p. 201.*

¹⁷¹ *Milano, DP, p. 208.*

di scienze sottobraccio. Segnamo in blu le espressioni sconosciute:
“dura madre spinale”, “principio della discesa infinita”.
Le scriviamo sul registro, ci diamo la buona notte¹⁷³.

Già da questa prima strofa è facile notare come rispetto ad altre poesie di *Distante un padre*, la dizione si faccia più nitida e lo schema decisamente più narrativo, complice un verso allungato all'estremo, ben oltre le soglie dell'endecasillabo.

Adesso per il poeta è possibile aprire una parentesi sulla storia, anzi, sulla propria storia personale, sul Milo bambino che a otto anni inizia a scoprire il mondo nuove parole da segnare sul proprio registro, «l'algebra» e la «prima guerra punica». E questo fantasma del passato torna a bussare alla memoria del Milo adulto, generando una sovrapposizione di piani temporali («*C'era in me qualcosa che sa di me. Ogni sera viene/ a dirmi addio con una cartolina e il libro/ di scienze sottobraccio*»).

Giorgio Linguaglossa ha letto in questo scambio con Linn un dialogo con un padre che parla per disseminazione¹⁷⁴. E probabilmente, nella sovrapposizione di piani temporali che abbiamo scorto, è riconoscibile anche una sovrapposizione di voci della coscienza: Milo bambino, Milo adulto e il padre di Milo.

Così, nell'ultima strofa, Milo parla contemporaneamente al padre assente e al Milo ormai adulto:

Pensavo a questa lettera:
te l'avrei data in un film allegro, in un digiuno spezzato fuori
avrei parlato delle luci che ondeggiavano tra i vestiti, come montagne

¹⁷³ Linn, *l'avvicinamento*, DP, pp. 232-233.

¹⁷⁴G. Linguaglossa, *Commento a Linn, l'avvicinamento*, «L'ombra delle parole. Rivista letteraria internazionale», <https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/02/28/una-poesia-di-milo-de-angelis-linn-lavvicinamento-da-distante-un-padre-1989-con-un-commento-di-giorgio-linguaglossa/> [ultima consultazione il 12/2/2023].

da prendere a forza, da accucciare nella ciotola, nei lenti
meccanismi di un raffreddore, costruzioni a mano a mano. E ancora
avrei parlato di te, com'eri da ragazzo e come sei tornato, ti avrei
descritto uno per uno i passi troppo veloci,
sempre più veloci, finché l'angelo custode si aggrappa
alle caviglie e siamo salvi¹⁷⁵.

Questa lettera, in fondo, rimane sospesa. Non si può parlare di tutto, di
come si era da ragazzi e di come si torna al mondo una volta adulti, di come
il tempo veloce, troppo veloce, abbia portato con sé trasformazioni e
perdite. La salvezza dell'angelo custode rimane soltanto una potenzialità
perché la salvezza, in realtà, non è un'ipotesi lontanamente contemplabile.
La distanza *del* padre e *dal* padre rimane ancora sospesa come una
condanna, un'antitesi che non giunge mai alla sua sintesi.

Eppure, in questi versi un riavvicinamento si è parzialmente compiuto. Un
riavvicinamento del poeta alle cose, alla concretezza del mondo e linearità
alla storia. Un riavvicinamento dell'io a sé stesso e contemporaneamente
alla possibilità dell'incontro con l'altro e della sua rappresentazione
poetica¹⁷⁶. Un movimento che tuttavia viene ancora compiuto soltanto
dall'emittente, dato che il titolo della terza sezione del libro, *Racconto alle
sedie*, rivela l'assenza di riceventi in grado di ascoltare. Questo movimento sarà ancora più evidente nell'ultima sezione, *Le terre
gialle* e spianerà la strada, dopo le ambiguità estreme e gli smantellamenti
linguistici di *Millimetri* e *Terra del viso*, al rinnovamento, posteriore di dieci
anni, di *Biografia sommaria*.

¹⁷⁵ Linn, *l'avvicinamento*, DP, p. 236.

¹⁷⁶ Daniele Piccini nota come «Il nuovo spunto della poesia deangelisiana consisterà in un recupero della saldezza e concretezza visiva nel cuore della lingua poetica tout court: un balzo in avanti che è anche una ripartenza da dove il filo del discorso, teso tra visione e oggettività, si era interrotto, cioè dalla sorgente dell'ormai lontano Somiglianze» (D. Piccini, *Milo De Angelis*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, cit., p. 520).

Come notiamo dai versi presi in esame dalla poesia *Linn, l'avvicinamento*, il verso si allunga fino alle diciotto sillabe e l'andamento è quasi cronachistico, ma in questo caso l'autore vela il testo di un certo patetismo sintattico, per mezzo del ritmo incalzante dell'asindeto:

[...] Qualcosa

di mai vissuto nel mio sangue macera. È un tempo a neon,
non ha stagioni. Basta un'edicola aperta e ogni passo
diventa veloce, davvero veloce: se lo fermo,
la strada si avvicina, sparge essenza astratta, una cinepresa
che moltiplica porte e scale mobili, mi incalza, mi lascia.

[Allora

l'unica missione è una telefonata, una sorpresa di voce
attenta prima di me e dei miei secoli: *accorcerà il tratto*

[che manca

*al cuscino, il punto da cui ricomincio. Oppure è il salone [...]*¹⁷⁷

L'uso del corsivo, secondo un uso già rodato sia in *Somiglianze* che in *Distante un padre*, giunge adesso a pieno regime e spesso con la funzione di rappresentare una voce dell'inconscio che risponde e si oppone alla voce della coscienza o che, in alcuni casi, le annuncia un vaticinio.

II. 2.2. *Stolto in Cristo*

Nel puzzle di immagini che compone *Distante un padre*, forse un tassello non ancora sufficientemente riconosciuto è la presenza massiccia di un

¹⁷⁷ Ivi, p. 235.

lessico legato al vocabolario delle Sacre Scritture e del cattolicesimo, lessico utilizzato, gran parte delle volte, con un forte intento parodico.

Il campionario di figure, oggetti, luoghi o di riti legati al culto cattolico è vastissimo: «quaresima», «rosario», «miracolo», «tenero catechismo salesiano», «pregava», «segno di croce», «le mani giunte», «cantica», «ufficiante», «atto femminile di fede», «cerino», «vangelo», «messa», «convento», «cappellano», «processioni», «grazia», «prete», «canto religioso», «ostia», «patergloria», «juròdivij».

Numerosi ancora sono i testi in cui campeggiano creature celesti, «arcangelo», «angeli», «angelo custode», «santi», «dio», o persino riferimenti a passi del vangelo o riformulazioni di preghiere, come «orto degli ulivi», «nostra minima christiana», «videro tutti», «pietra da scagliare», «nostra inimica mors», «regina mater, regina apostolorum», «ho offeso voi/ degni di amarvi sopra ogni cosa», «*notre père qui es aux cieux.../ai nostri debitori... ainsi-soit-il*».

Al di là della ricognizione lessicale, resta da vedere come questo campionario venga formulato all'interno della raccolta.

Partiamo da un testo, inserito nella sezione *Racconto alle sedie*, che si intitola *Juròdivij*:

Guarda la parete,
sua idea reggente. Gli aghi
sono accomunati da un astuccio
Sente un rimprovero assolo, un foglio
nella sua maggioranza. Altri,
con un balletto astrologico, hanno
risolto il problema sottocorpo, hanno
costruito nell'
assoluto delle piogge. Il the
bolle vicino. Col gesso nero
traccia una retta verso l'alto,
guarda la divisione

del bianco in due deserti.

In questo testo, De Angelis traccia una separazione netta («guarda la divisione/ del bianco in due deserti»), che si avverte tutta sul profilo stilistico, visti i forti enjambements, ma anche e soprattutto da un punto di vista logico, dato l'inserimento di dati sensibili, quasi diaristici, che segnano un'irruzione della realtà nella fantasia di chi scrive («Guarda la parete,/ sua idea reggente», «il the bolle vicino») durante l'atto fisico della scrittura. Ma la grande separazione avviene tra chi, come lo *jurodivij*, sente la forza di un «rimprovero assoluto» e chi invece riesce a spiegare l'assoluto con un «balletto astrologico», tra chi riesce a rispondere a una chiamata e chi invece vi è sordo.

Quella dello *jurodivij*, in russo 'folle in Cristo', è una forma di ascetismo riconosciuta dalla Chiesa Ortodossa, che ha affascinato la letteratura russa da Puškin a Dostoevskij fino a Mandel'stam. Come mette in evidenza Toma Gudelyte, «lo *jurodivij* fin dall'inizio si trova al confine tra follia e santità, tra sacro e profano, appartiene sia alla cultura religiosa canonizzata dalla Chiesa, sia alla cultura popolare di stampo carnevalesco»¹⁷⁸.

L'immagine del solitario, che decide di vivere ai margini della società, di digiunare e di vagabondare in nome di una 'stoltezza' consacrata a Cristo, trova la propria ispirazione da un passo controverso della Prima Lettera ai Corinzi di San Paolo:

Ritengo infatti che Dio abbia messo noi, gli apostoli, all'ultimo posto, come condannati a morte, poiché siamo dati in spettacolo al mondo, agli angeli e agli uomini punto noi stolti a causa di Cristo, voi sapienti

¹⁷⁸ T. Gudelyte, *Lo jurodivij: da mito popolare a emblema letterario*, «Quaderni di Palazzo Serra», 23, 2013, p. 73.

in Cristo; noi deboli, voi forti; voi onorati, noi disprezzati. Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità, veniamo percossi, andiamo vagando di luogo in luogo, ci affatichiamo lavorando con le nostre mani. Insultati, benediciamo; perseguitati, sopportiamo; calunniati, confortiamo; siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino ad oggi (Cor5, 9-13).

Il santo idiota, il santo che si presenta come spazzatura del mondo, sovverte le regole del buon costume cristiano e si dà all'immoralità, compiendo indecenze e votandosi alla nudità e alla sporcizia. Eppure, la notte, lo *jurodivij* continua a pregare per il mondo, compie miracoli e guarigioni e ha a cuore le sorti della stessa società che disprezza e rispetto alla quale si pone ai margini.

Nella sua *facies* letteraria, se in Mandel'stam, autore peraltro caro a De Angelis, la figura dello *jurodivij* allude alla «condizione straziante della mente creatrice che deve affrontare non solo i suoi fantasmi personali, ma anche l'imporsi della realtà storica» e alla «falsificazione dell'identità del poeta da parte del potere ufficiale»¹⁷⁹, nel poeta di *Distante un padre* la polarità si traduce, ancora una volta, nel contrasto tra un io che si trincerava dentro i margini del testo e parodizza le istituzioni ecclesiastiche, e un io che ha bisogno del divino, di attraversarlo e di rappresentarlo. È attraverso la stoltezza e la follia, ma soprattutto attraverso l'isolamento e la contemplazione, che il soggetto può congiungersi al Padre Dio.

Così, se il padre terreno è distante e inaccessibile, quello dei cieli viene chiamato in causa a dare un orientamento in un mondo, quello di *Distante un padre*, privo di punti cardinali e privato dall'autorità e della forza ordinatrice paterna. Lo *jurodivij* brama di riavvicinarsi al divino, di compensare, anche fittiziamente, la distanza dal Dio Padre con gesti e

¹⁷⁹ Ivi, p. 85.

simboli che vi sono correlati. E la Prima Lettera ai Corinzi, a cui l'ascetismo *jurodivij* si ispira, non è un riferimento casuale, dal momento che nella poesia *Sabato pietre* De Angelis la cita testualmente:

Contai i colpi, simili a un urto
dei piedi; la pulsazione non si arrestò
ma fui gremito dal bianco, fui la
paura, una stellante discesa
tra bene e male fissa il neon
come un immenso anestetico e la
schiuma da barba, vera cosa
pregata... nostra inimica mors... sputando
sul cuscino, non essere mai
stati figli, sbalordita fotosintesi,
sbalordito sacrificio
della pittura che sui camici si annulla,
fittissima di nulla, ventuno¹⁸⁰.

In testi come questo è difficile orientarsi tra gesti e cadute, fisiologie e processi, perché non appena si mette a fuoco una visione, essa si polverizza per lasciare il posto ad un'altra, del tutto lontana e dispersiva. Eppure, il movimento che De Angelis traccia con maggiore incisività è quello verticale della «stellante discesa/ tra bene e male», una metafora potentissima della vita umana, che in questa lotta tra bene e male va incontro alla *nostra inimica mors*, la nostra morte nemica, quella che per il Paolo della Prima Lettera ai Corinzi sarà l'ultimo nemico ad essere annientato dopo la venuta di Cristo («Novissima autem *inimica* destruetur *mors*: omnia enim subjecit pedibus ejus»¹⁸¹). In questa discesa, si sente tutta la solitudine del figlio abbandonato,

¹⁸⁰ *Sabato pietre*, DP, p. 198.

¹⁸¹ «L'ultimo nemico a essere annientato sarà la morte, perché ogni cosa ha posto sotto i suoi piedi» (Cor15,26-27)

del «non essere mai/ stati figli» e l'incapacità di lasciare il segno «con un sacrificio sbalordito sacrificio/ della pittura che sui camici si annulla».

Così, la vittoria della morte e la mancata salvezza vengono ancora rafforzate dalle metafore del rosario che «gelava nell'acqua» irrimediabilmente associato ai «soldi nel mappamondo»¹⁸², dall'arcangelo che viene imprigionato perché «chiuso dentro l'aula»¹⁸³ e del sacrificio di Cristo (nel quale il soggetto deangelisiano si identifica) che non giunge a compimento perché l'orto degli ulivi non prelude ad alcuna *passio Christi*: «Tornando indenne/ dall'orto degli ulivi, guardo/ sul giornale il dubbio scaltro e il dubbio vero/ nella mia foto segnaletica»¹⁸⁴. Il sacrificio del figlio per l'umanità, l'ingresso del soggetto all'età adulta e in una società in cui vivere con gli altri e per gli altri non può compiersi fino a quando il suo dialogo con il padre stesso non verrà ripristinato. E ciò ci viene spiegato dal poeta stesso: «Non c'è dio o figlio di dio senza una crescita»¹⁸⁵.

II.2.3. *Le terre gialle*

Andiamo, dunque, all'ultima sezione della raccolta, *Le terre gialle*, che il poeta dedica alla madre monferrina. Si tratta della sezione più breve del libro, nella quale si alternano testi scritti in dialetto monferrino e testi scritti in italiano, che si distinguono per una limpidezza enunciativa insolita nel De Angelis camaleontico degli anni Ottanta.

Il poeta racconta che il dialetto materno gli ha permesso di riavvicinarsi «a qualcosa di terrestre» e soprattutto di «essere più elementare... e più nudo...». Infatti, un dialetto «privo di tradizione letteraria, isolato tra le sue

¹⁸² *Aria festiva per il terzo modo di vivere*, DP, p. 179.

¹⁸³ *Hantey*, DP, p. 184.

¹⁸⁴ *Iscrizione*, DP, p. 190.

¹⁸⁵ *Nel tropico razionale*, DP, p. 228.

colline, senza eco nei poeti e nei romanzieri: una lingua vergine e una terra vergine» era «il luogo giusto per chi, come me, voleva ricominciare la vita»¹⁸⁶. Recuperare il dialetto, in *Terre gialle*, significa talvolta recuperare anche la rima, ma questo accade solo nelle poesie scritte in monferrino, come in *A staseira*:

A sent doe vos ch'as sercu e besbiù
– doe vos d'na man ch'a so bianca
staseira ven avzin: "s'it vije, mi viju".

Le masnà, con doe miseire, son cuntente,
i son volasne via. A sent che la poesia
l'è tütà lì: fà l'univers con gnente¹⁸⁷.

Torna la rima alternata, torna anche una certa regolarità strofica nella scelta delle terzine. De Angelis così affina la sua nuova poesia, riabbracciando la tradizione, proprio in chiusura di *Distante un padre* e lo fa in nome della madre.

La sezione che gli permette di 'ricominciare la vita' compie un lungo attraversamento della morte. Quelle di *Le terre gialle*, infatti, sono poesie intrise di lutto e di sofferenza: si incontrano vedove che si recano al cimitero a visitare la tomba dei cari compianti («L'istà a l'era ancur nen finija. Na vidua/ l'andava al simiteri. Al crus criavu cme 'n gat»¹⁸⁸), poesie che

¹⁸⁶ M. De Angelis, *Uno sguardo verso l'ineducibile*, a cura di G. Fantato e A. Manstretta, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 45 (prima pubblicata su «La Mosca di Milano», n. 3, ottobre 1998 e poi in *La biblioteca delle voci, interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L. Cannillo e G. Fantato, Ed. Joker, Novi Ligure 2006).

¹⁸⁷ *Staseira*, DP, p. 244.

¹⁸⁸ «L'estate non era finita. Una vedova / andava al cimitero. Le croci gridavano come gatti» (*Stansa*, DP, p. 237. La traduzione in italiano è quella dello stesso De Angelis).

descrivono un «simitèri 'd carta»¹⁸⁹, una canzone che compiangere la morte di una bambina («Surelin-ni menu jün-na, che morì»¹⁹⁰) e ancora l'allarme della morte del pioppo che «sta cadendo, cancellato da altri pioppi»¹⁹¹.

Eppure, la morte non è rappresentata in toni drammatici o lugubri, ma viene quasi normalizzata e proposta come un tassello di un disegno più grande. La sofferenza del lutto non si spreca nella contingenza, ma segue un *telos*, vuole cioè educare al valore della comunione con l'altro e della fratellanza, alla capacità di sentire che il nostro dolore è quello dell'intero genere umano e che noi possiamo riconoscerlo in chi ci sta accanto. Così la morte suicida di un amico è apparentabile alla morte del giocatore Meroni e del cantante Luigi Tenco, perché tutti e tre chiedono che qualcuno faccia per loro il tentativo di comprenderli e di amarli («Am viz ch'a në scrivìa: veira núacc, mì serc sënza pietà/ quaidün ch'al fassa in tentativ par mì»¹⁹²). Così, ancora, il pianto disperato della donna sconosciuta incontrata sul tram e descritta in *Na storia di A.* è il pianto del mondo, il suo dolore è il dolore di ogni essere umano.

Questa consapevolezza Milo può maturarla solo nel mondo ancestrale del Monferrato, nei suoi rituali contadini, nelle sue terre gialle e nelle sue colline che tanto riecheggiano le colline pavesiane. Chi vi ritorna si sente a sua volta «culin-ni emigraij 'nt al cör 'd la culin-na», «colline emigrate nel cuore della collina»¹⁹³, proprio come l'Anguilla de *La luna e i falò* che torna alle colline per scoprire che tutto è lo stesso e che tutto è cambiato. Quando si torna alla

¹⁸⁹ «Cimitero di carta» (*Riassunto dal paradisi*, DP, pp. 239-240).

¹⁹⁰ «Sorelline meno una, che morì» (*Cansò sperdua*, DP, p. 240).

¹⁹¹ *Manreisa*, DP, p. 241.

¹⁹² «Ricordo che ci scrisse: vera notte, io cerco senza pietà/qualcuno che faccia un tentativo per me» (*Cansò dal genar sücc*, DP, p. 243).

¹⁹³ *Prümma ancora*, DP, p. 246.

collina-madre¹⁹⁴, si torna irrimediabilmente diversi, ma, come insegna Pavese, «un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti»¹⁹⁵. Così, dal cugino «gigante vestito di bianco» de *I mari del sud*, il De Angelis di *Distante un padre* assimila l'insegnamento che «la vita va vissuta/ lontano dal paese» e che quando si torna dopo tanti anni «si trova tutto nuovo» perché «le Langhe non si perdono»¹⁹⁶, perché può finalmente dire che «dolcemente si cresce/ in un punto lontano»¹⁹⁷. Il cugino pavesiano insegna al poeta de *Le terre gialle* che custodire il dialetto significa custodire la parte più pura di sé («tutto questo mi ha detto e non parla italiano,/ ma adopera lento il dialetto, che, come le pietre/ di questo stesso colle, è scabro tanto/ che vent'anni di idiomi e di oceani diversi non gliel'hanno scalfito»¹⁹⁸), che è il cuore pulsante della propria origine, nonostante si venga assaliti dallo «sbui 'd continuà in dialèt»¹⁹⁹.

D'altronde, la parola 'dialetto' attraversa il libro con una certa costanza. Il dialetto fa ritorno nella mente del poeta come una forza pacificatrice («Ritorna un dialetto, una radice mentale/ in cui sono semplice»²⁰⁰) che proviene dalle profondità della coscienza a ricomporre un linguaggio

¹⁹⁴ La dimensione materna della collina/mammella pavesiana riecheggia anche nei versi deangelisiani.

¹⁹⁵ C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 2014 [1950], p. 12.

¹⁹⁶ Id., *I mari del sud*, da *Lavorare stanca*, in *L'opera poetica. Testi editi, inediti, traduzioni*, Mondadori, Milano 2021, p. 7.

¹⁹⁷ *Notiziario delle sette e trenta*, DP, p. 243.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ «paura improvvisa di continuare un dialetto» (*Prümma ancora*, DP, p. 246).

²⁰⁰ Traduzione da «I turna in dialet, na radis mental/ an nanda son semplice» (*Riassunto dal Paradis*, DP, p. 239).

annientato dal torpore dell'anima («un sonno senza materia, un dialetto/ che dalle rovine bussa alla montagna/ dentro la razza della montagna»²⁰¹). Ricominciare la vita, dunque, riportare il linguaggio al dialetto e alla rima (cosa a questa altezza inedita per l'autore), e dunque purificarsi, può avvenire solo nella dimensione del materno. Ed è solo nel regno della madre, grazie alla sapienza antica del mondo contadino, che il poeta può finalmente accettare che la morte non va vissuta come un «etèrnu paragon», ma come momento inevitabile del ciclo dell'esistenza. E ancora è solo dalla semplicità delle bambine che egli può finalmente rendersi conto che «la poesia/ l'è tütta lì: fà l'univers con gnente», che «la poesia / è tutta lì: fare l'universo con niente»²⁰².

La distanza *del* e *dal* padre viene colmata. Non perché al padre si può fare ritorno, ma perché finalmente si ha la forza di rinunciare alla tortura masochistica della ricerca del paterno e di tornare alla pluralità della vita, al mondo. Finalmente il soggetto di *Distante un padre* ha trovato il coraggio di crescere, di posizionarsi in maniera «equidistante dagli estremi»²⁰³.

La raccolta si chiude così in maniera del tutto circolare. Si era aperta dicendo che «l'inizio ci assale. Volevamo capirlo alla velocità dei morti»²⁰⁴, mentre nell'ultima poesia il soggetto di *Distante un padre* è cambiato, sa che tornare vuol dire ricominciare come dal primo istante, non fare della morte l'ossessione della vita ma fare della vita una continua rinascita. Adesso, nella poesia di chiusura, il poeta dice «L'inissi m'asal, con al medesimi tapi e la medesima abitudine dal croll: «mari luntanni lasaj liberi ai portu al

²⁰¹ *Nube, nulla*, DP, p. 181.

²⁰² *Staseira*, DP, p. 244.

²⁰³ *Prümma ancora*, DP, p. 246

²⁰⁴ «È possibile portare soccorso agli assediati. È possibile capire l'estate», DP, p. 178.

lantij al prüm 'd l'ani, e as pudiva existi 'n machi an mez i culur semplici»²⁰⁵. L'origine di tutte le cose assale, sì, ma per la forza della sua semplicità, come una madre amorevole che porta le lenticchie a tavola per Capodanno, in bilico tra la fine dell'anno e l'inizio del nuovo, nella consapevolezza che tutto può finire ma che quel gesto tornerà sempre come nuovo, anche nel ricordo.

II.3. Tema dell'addio

Dopo *Distante un padre*, De Angelis si chiude in un silenzio creativo che dura ben dieci anni. In quegli anni viene alla luce il figlio Daniele e un incendio devasta la casa di Via Rosales. È del 1999 la pubblicazione di *Biografia sommaria*, una raccolta-romanzo riconciliata alla possibilità di narrare, che rinuncia all'analogia e all'oscurità delle raccolte precedenti. Questa progressiva distensione dell'enunciazione si fa ancora più evidente in *Tema dell'addio*, pubblicata nel 2005 e dedicata alla moglie, la poetessa Giovanna Sicari, venuta a mancare dopo una lunga malattia nel 2003²⁰⁶. Poesia del lutto, dunque, poesia che fa dell'addio il suo argomento principale. Eppure, l'autore nega la natura biografica del libro: «non si tratta di un lutto privato, di qualcosa che riguarda la mia agenda o il mio calendario domestico. Ma non si tratta nemmeno di un lutto pubblico, di un lutto che entra nei telegiornali. Si tratta di un lutto che è diventato poesia»²⁰⁷.

²⁰⁵ «L'inizio ci assale, con le stesse tappe e la stessa abitudine di quel crollo: madri lontane lasciate libere portano le lenticchie a capodanno, e si poteva esistere soltanto tra i colori semplici» (*Prümma ancora*, DP, p. 246).

²⁰⁶ Per uno studio degli avantesti della raccolta si rimanda al pregevole studio di J. Valentini, *Il ritorno in Tema dell'addio. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 573-593.

²⁰⁷ M. De Angelis, *Nell'aula 21 di Luca Manes*, in *La parola data. Interviste 2008-2016*, Introduzione di L. Tassoni, Mimesis, Milano 2017, p. 52.

La poesia deve evitare di descrivere la persona perduta in maniera vaga o generica, ma deve essere quanto più possibile precisa nel caratterizzarla. L'immagine dell'amato o dell'amata va presentata come se fosse unica e irripetibile, con quei dettagli che solo lei o lui possiede, come, ad esempio, fa Leopardi con la sua Silvia dagli occhi 'ridenti e fuggitivi'.

Eppure, in un'intervista a Francesco Giusti, l'autore contraddice la precedente affermazione, dichiarando l'unicità della propria operazione e prendendo le distanze dal maggiore antecedente novecentesco di canzoniere *in mortem*, gli *Xenia* di Montale: «devo dire che non trovo dei legami tra gli *Xenia* e *Tema dell'addio*. Ma forse è il motivo stesso – la morte di una persona amata – che rende ogni poeta insofferente ai paragoni. Di fronte a un evento così totale, è come se la singolarità che c'è in noi cominciasse ad urlare, a pretendere il suo statuto irripetibile»²⁰⁸.

Così De Angelis, in questo secondo tempo della sua ritrovata chiarezza, raccoglie tutti i dettagli che permettono di rendere unica Giovanna e al tempo stesso di rendere universale il senso della sua perdita, di offrirla al lettore come un dono. E lo fa con un verso compatto e condensato in strofe brevi, a tratti epigrammatiche, che rispetto a *Distante un padre* mostrano una maggiore omogeneità delle misure dei singoli versi, spesso di simile lunghezza all'interno di una stessa strofa. Il ritorno ad una certa 'pulizia' metrica si accompagna ad un impiego, seppur non massiccio, della rima, più spesso interna, e dell'assonanza, come nei seguenti versi, in cui si scorge la rima interna 'stato/ Monferrato' e l'assonanza allitterante 'vinto/intravisto':

C'è stato un compleanno, all'inizio, certamente.

²⁰⁸ F. Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, Textus, L'Aquila 2015, p. 393.

Cinque candeline azzurre, i parenti mai visti,
gli evviva. C'è stato, quello c'è stato.
Il quindicesimo fu in Monferrato, ricordo,
con Luisella e Cristiana, il torneo di lotta sul Po,
il corpo vinto, il seno intravisto. È stato lì.²⁰⁹

E se la rima in fine di verso si compie è per esprimere una predizione, di per sé virgolettata:

“Torneranno vivi gli amori tenebrosi
che in mezzo agli anni lasciarono
una spina, torneranno, torneranno luminosi.”²¹⁰

Ciò che va segnalato di *Tema dell'addio* è soprattutto il ritmo della scrittura, un ritmo che De Angelis costruisce per mezzo di precisi ritmemi, spesso introdotti dall'avverbio di negazione 'non', da noi segnalati in grassetto:

Non c'era più tempo. La camera era entrata in una fiala.
Non era più dato spartire l'essenza. Non avevi
più la collana. **Non avevi più tempo.** Il tempo era una luce
marina tra le persiane, una festa di sorelle,
la ferita, l'acqua alla gola, Villa Litta. **Non c'era
più giorno.** L'ombra della terra riempiva gli occhi
con la paura dei colori scomparsi. Ogni molecola
era in attesa. Abbiamo guardato il rammendo
delle mani. **Non c'era più luce.** Ancora una volta
ci stanno chiamando, giudicati da una stella fissa²¹¹.

²⁰⁹ M. De Angelis, *C'è stato un compleanno, all'inizio, certamente*, in *Tema dell'addio*, da *Tutte le poesie*, Mondadori, Lo Specchio, Milano 2017, p. 290. Indicheremo ciascuna poesia riportando il primo verso e d'ora in poi si citerà la raccolta con la sigla TA.

²¹⁰ *Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos*, TA, p. 291.

²¹¹ *Non c'era più tempo. La camera era entrata in una fiala*, TA, p. 289.

I ritmemi messi in evidenza scandiscono il tempo del dolore e della perdita, provano a farsi espressione accentuale della sua urgenza. Assumono idealmente quella che era la funzione del coro nella tragedia greca, incarnare una voce collettiva deputata a farsi messaggera di verità.

Da un punto di vista strutturale, il tempo dell'addio viene scandito in sei momenti, corrispondenti alle sei sezioni che compongono il libro: *Vedremo domenica*; *Scena muta*; *Trovare la vena*; *Quel lontano di noi*; *Hotel Artaud*; *Visite serali*. In *Scena muta* i componimenti si accorciano e il contatto con la realtà si fa più nebuloso, mentre in *Trovare la vena* viene approfondito il tema del dolore fisico e della malattia, della permanenza in ospedale e della morte fisica.

In *Quel lontano di noi* viene sviluppato il tema del ricordo e di un tempo, quello della vita insieme, che non potrà più fare ritorno. Nella quinta sezione, *Hotel Artaud*, vengono approfondite le ragioni del corpo, la sua lotta con la malattia e l'urgenza di una sensualità ancora viva seppur in lotta con la morte incipiente del corpo. L'ultima sezione, *Visite serali*, ospita il commiato del poeta all'immagine di Giovanna.

II.3.1. Il tempo della fine

Una lettura immersiva del testo permette di individuare, nella narrazione poetica del libro, l'alternarsi di tre piani temporali: quello del passato in cui Giovanna è ancora viva, cioè il tempo che «non è più dato»; quello del presente in cui il poeta si scontra con la sua assenza; e il piano dell'attimo, del momento assoluto e fortunato in cui ogni cosa diventa eterna, il *kairòs*.

Se interroghiamo le concordanze, è facile notare come la parola 'tempo' sia, anche in questo caso, la parola dalla maggiore frequenza di tutto libro (15 occorrenze) e come in generale il campo semantico del tempo sia ricchissimo, a ulteriore conferma della centralità del tema nell'immaginario deangelisiano²¹².

In prima istanza, il tempo in *Tema dell'addio* è un tempo scaduto, un tempo la cui occasione è finita per sempre: «Non è più dato. Uno solo è il tempo, una sola/ la morte, poche le ossessioni, poche/ le notti d'amore, pochi i baci, poche le strade/ che portano fuori di noi, poche le poesie»²¹³; «Non c'era più tempo. [...] Non avevi più tempo»²¹⁴.

Dall'altro, c'è il tempo del passato, del ricordo «che non si perde» e con esso «tutte le strade, tutti gli amori immersi in uno solo/ e rinati»²¹⁵.

Infine, ma non ultimo, vi è il *kairòs*, il momento dell'epifania, che si declina nella puntualità dell'attimo: «abbiamo visto l'aperto e il nascosto di un attimo»²¹⁶; «camminavi con la coscienza del sangue/ e l'attimo strappato al suo giorno»²¹⁷.

Da un lato, dunque, il tempo come quantità sottratta o rimpianta, dall'altro il tempo come attimo rivelatore di verità, specialmente al limitare della vita e all'approssimarsi della morte.

La rivelazione viene preceduta dal tempo dell'attesa, una condizione di sospensione che attraversa tutta la raccolta, il tempo in cui «ogni molecola/ era in attesa»²¹⁸, il tempo in cui il poeta attende l'apparizione della donna

²¹² Si offre qualche dato quantitativo delle occorrenze dei lemmi legati al campo semantico del tempo: i sostantivi 'ora' (11 occorrenze), 'attimo' (6), 'istante', 'minuto' (4), 'secondo' (3), 'momento' (2), 'lancetta' (1); gli avverbi 'ora' (4), 'sempre' (4), 'ancora' (3).

²¹³ *Non è più dato. Il pianto che si trasformava*, TA, p. 288.

²¹⁴ *Non c'era più tempo. La camera era entrata in una fiala*, TA, p. 289.

²¹⁵ *Nell'estate del tempo umano, nell'ultima estate*, TA, p. 289.

²¹⁶ *Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti*, TA, p. 282.

²¹⁷ *Camminavi con la coscienza del sangue*, TA, p. 311.

²¹⁸ *Non c'era più tempo. La camera era entrata in una fiala*, TA, p. 289.

amata come un'epifania: «c'era la tua attesa/ e tutto si preparava all'istante/
dell'ingresso»²¹⁹ e in cui «un istante/ in equilibrio tra due nomi avanzò verso
di noi,/ si fece luminoso, si posò respirando sul petto,/ sulla grande presenza
sconosciuta»²²⁰.

Non solo questa attesa accomuna i due amanti («Ogni cosa era lì/ deserta e
piena, per noi che attendiamo»²²¹), ma l'attesa inconsapevole della morte
sembra già scritta nel loro destino:

Tutto era già in cammino. Da allora a qui. Tutto
il tempo, luminoso, sfiorava le labbra. Tutti
i respiri si riunivano nella collana. Le ombre
di Lambrate chiusero la porta. Tutta la stanza,
assorta, diventò il primo battito. Il nero
dei tuoi capelli contro il giallo dell'ultimo raggio.
Da allora a qui. Era il primo giorno dell'estate.
Il silenzio ci riempiva la fronte. Tutto era
già in cammino, da allora, tutto era qui, unico
e perduto, nostro e remoto. Tutto chiedeva
di essere atteso, di tornare nel suo vero nome²²².

Kronos ha iniziato la sua corsa a partire dal momento del loro incontro, da
quel primo giorno d'estate, fino al punto di non ritorno, quello dell'ultimo
raggio di vita. Nel tempo è scritto il cammino del destino, il resto è attesa di
una forza più grande che non si può ostacolare. E ciò era deciso sin da
quando entrambi provavano il «batticuore di aspettare mezzanotte,
aspettarla/ finché mezzanotte entra nel suo vero tumulto»²²³, senza sapere
che quella mezzanotte sarebbe stata la metafora di un *telos* luttuoso.

²¹⁹ *Nella stanza, nel modo esatto*, TA, p. 304.

²²⁰ *Milano era asfalto, asfalto liquefatto*, TA, p. 288.

²²¹ *Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti*, TA, p. 282.

²²² *Tutto era già in cammino. Da allora a qui. Tutto*, TA, pp. 288-289.

²²³ *Non è più dato. Il pianto che si trasformava*, TA, p. 288.

Nella prima sezione, *Vedremo domenica*, si susseguono come lampi improvvisi i frammenti di ricordo dell'amata ancora in vita e ignara del suo destino. Questi testi sono accomunati da una speranza e da una viva luminosità, la stessa che chiude la raccolta, ma già allusa dal titolo *Vedremo domenica*. La gioia della domenica è una promessa che il poeta fa non solo alla moglie perduta, ma a tutte le figure del suo passato (il padre, Paoletta, Roberta). Domenica, il giorno della risurrezione di Cristo, è, non a caso, la parola che chiude il libro.

Un dato curioso è che, dopo gli ausiliari 'essere' e 'avere', il verbo dalla maggiore frequenza sia proprio il verbo 'tornare', che si ripete ben 16 volte. Così «torneranno vivi gli amori tenebrosi/ che in mezzo agli anni lasciarono/ una spina» e «torneranno luminosi»²²⁴, proclama il poeta. Solo che questo ritorno non coincide con il ritorno dell'amata, ma con un ritorno che può avvenire soltanto nella dimensione virtuale del ricordo («vattene ferita/ dei minuti che tornano qui»²²⁵; «accordi le lancette del polso a quelle celesti, episodio tornato al ritmo»²²⁶) e che a volte può arrecare ai cari rimasti in vita una sofferenza indicibile («Ma a volte, tornando , s'incontra l'ira dei morti»²²⁷; «non tornare, oh, non tornare nei luoghi che ti hanno visto felice»²²⁸), tanto che il poeta, parlando al ricordo di Giovanna arriverà a dire, in un balbo e ossimorico parlare, «torna, non tornare più qui, nella nostalgia dei viventi, torna, non tornare, ritorna, mai, più»²²⁹. In pochi versi De Angelis è in grado di riprodurre la sofferenza scaturita dal ricordo di ciò

²²⁴ *Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos*, TA, p. 291.

²²⁵ *Sotto i cavi sospesi*, TA, p. 294.

²²⁶ *Ci viene restituita una corsa a Villa Schleiber*, TA, p. 303.

²²⁷ *Ma a volte, tornando, s'incontra l'ira dei morti*, TA, p. 305.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

che è stato e che non è più²³⁰. La memoria, così, è diventata un'arma a doppio taglio: un tesoro da custodire ma anche un continuo rinnovamento della perdita.

²³⁰«La temporalità del ritorno, in entrambe le direzioni, è presente in tutto il canzoniere, ed è evidente un peculiare processo di ritorno delle tracce della donna-poetessa nella pratica del soggetto» (F. Giusti, *Antologizzare il proprio passato. Macrostrutture liriche e temporalità del lutto*, «Enthymema», XVII, 2017, p. 88).

III. Maurizio Cucchi

III.1. *Il disperso*

Come abbiamo visto a proposito di Milo De Angelis, il 1976 rappresenta il *terminus a quo* si può provare a storicizzare una nuova stagione nella storia della poesia italiana contemporanea.

Il 1976 è, infatti, l'anno di pubblicazione di due libri di esordio: *Somiglianze* di Milo De Angelis e *Il disperso* di Maurizio Cucchi. Nella sua *Prefazione* all'Oscar Mondadori di Cucchi, *Poesie 1963-2015*, Alberto Bertoni sovrappone a questa generazione di nati dopo la Seconda guerra mondiale e cresciuti durante il boom economico e il Sessantotto l'immagine dell'Angelo di Paul Klee, «che osserva dietro di sé il paesaggio di rovine lasciato dalla guerra [...], mentre viene trascinato altrove dal vento impetuoso del futuro»¹.

Tra le rovine del passato c'è chi, come Cucchi e De Angelis, dipanando il lungo filo del proprio smarrimento, si fa espressione di una grande perdita collettiva. La nuova poesia è, infatti, quella di una generazione di figli orfani del padre, di pirandelliani 'forestieri della vita' che non solo non riconoscono punti cardinali, ma che nemmeno vogliono più cercarli. Nei loro testi non c'è traccia della storia e della cronaca, ma l'unico evento possibile è la cronaca esistenziale del singolo.

Sia il soggetto cucchiano che quello deangelisiano sono irrimediabilmente condannati all'estraneità e il loro canto mostra una dizione franta o

¹ A. Bertoni, *Prefazione*, in M. Cucchi, *Poesie 1963-2015*, Mondadori, «Oscar», Milano 2016, p. VII.

inafferrabile. Entrambi i poeti nascono e vivono a Milano ed è sempre a Milano che essi si fanno protagonisti del dibattito culturale e del mondo dell'editoria.

Cucchi vi nasce il 20 settembre 1945. Qui perde il padre in maniera tragica e misteriosa a soli dodici anni e il dramma di questa assenza, come vedremo, attraverserà gran parte della sua produzione. Sempre a Milano, Cucchi frequenta l'Istituto salesiano e si laurea all'Università Cattolica con una tesi dal titolo *La poetica di Risi e Zanzotto in prospettiva postermetica*. Dopo aver lavorato come insegnante, abbandona il mondo della scuola per dedicarsi interamente alla sua attività di scrittore, critico letterario e consulente editoriale per Guanda e per riviste come «Paragone», «Nuovi Argomenti», «Studi Novecenteschi».

È del 1971 la sua primissima silloge, *Paradossalmente e con affanno*², mentre nel 1974 esordisce sull'«Almanacchio dello specchio» con il poemetto *Primo tempo di un'avventura* introdotto da Giovanni Giudici. Pasolini accoglie le sue prime prove poetiche con parole di elogio («Maurizio Cucchi: sì. Mi sentirei di dire che questa sua 'cantica' è la rivelazione italiana dell'antologia»³).

Nel marzo del 1976 il vero e proprio esordio con la raccolta *Il disperso*, voluta nella collana «Lo specchio» Mondadori da Giudici e Sereni, libro che ingloba la silloge *Primo tempo di un'avventura*. Il debutto è accompagnato, sulla quarta di copertina, da una nota di Raboni: «Milanese, trentenne, Maurizio Cucchi dimostra con *Il disperso*, suo primo libro di versi, di

² Si tratta di una raccolta autofinanziata e pubblicata a tiratura limitata (solo duecento copie).

³ P. P. Pasolini, in «Corriere della sera», 4 aprile 1974 (poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979 [1996]).

muoversi nell'ambito di quell'espressionismo lombardo che ha avuto la sua lontana e grande matrice nella poesia di Carlo Porta»⁴.

Positivo è anche il giudizio del severo Fortini, che lo cita insieme a De Angelis in un suo articolo sul «Times»: «Another is the Lombard poet, Maurizio Cucchi, who deals with topical items rather in the allusive way that Milanese dialect poetry used to do»⁵.

Una nuova edizione della raccolta vedrà la luce nel 1994 per l'editore Guanda. In coda, Cucchi aggiunge una nota in cui dà informazioni sulla nuova edizione e riprende quella della *princeps* del 1976:

Rispetto alla prima edizione (Mondadori, 1976) ho incluso una poesia, «Fresia» (p. 72), intitolata a un calciatore d'inizio secolo, scritta intorno al 1980, come in ritardo, e qui recuperata nel suo contesto. Ho inoltre apportato solo lievissime modifiche, tagliato qualche verso. Per il resto, il libro si presenta come allora.

Questa la nota del '76:

Poesie composte e organizzate tra l'inizio del 1971 e l'inizio del 1975. Le quattro parti di «In attesa del dramma» (pp. 39-40) traggono spunto da altrettanti brevi racconti scritti nel 1963.

Ne «I fatti della settimana» (pp. 47-50), «Collezione anch'io come il vecchio libertino le stampe oscene» (p. 49) è di Sbarbaro (Trucioli, «Stampe galanti»)⁶.

La seconda redazione del testo non presenta grandi cambiamenti rispetto alla prima, se non l'introduzione di un nuovo testo, *Fresia*, e la presentazione di Magrelli che, nella quarta di copertina, commenterà: «Proprio da qui si potrebbe partire per definire lo spazio della raccolta. Nomi propri di persona o di luogo recingono infatti un ambito al contempo

⁴ G. Raboni, in M. Cucchi, *Il disperso*, Mondadori, «Lo specchio», Milano 1976.

⁵ F. Fortini, *The wind of revival*, in «The Times Literary Supplement», 31 ottobre 1975, p. 1309.

⁶ M. Cucchi, *Nota*, in *Il disperso*, Guanda, Parma 2004 [1994], p. 83.

biografico e geografico. Difficile indicare con esattezza i protagonisti delle storie raccontate»⁷.

Di sicuro, l'esordio di Cucchi si apre sotto i migliori auspici e inaugura una lunga carriera, prolifica fino ad oggi, che esplorerà anche i territori del romanzo.

III.1.1. *Diapositive di una detection*

Il momento del distacco è quello che da sempre ho accusato come il più ingiustamente crudele. Il distacco è una vera e propria pugnalata, ed è una facile previsione, ha un valore di simbolo troppo poco ambiguo. Ha un cattivo odore, e non ho mai potuto guardarlo prima con ironia. Ho solo potuto subirlo. [...] Del resto quasi tutto *Il disperso* è stato scritto tra il '71 e il '73, da un ragazzo che mi sembra improvvisamente lontano, rileggendo; eppure non mi sento affatto uscito (è una fortuna per me; o forse solo un'illusione...) dall'emozione di quei versi⁸.

È con questi toni, a metà tra commozione e distacco, che Cucchi, a distanza di nove anni dalla pubblicazione del *Disperso*, riflette retrospettivamente sulla raccolta che lo ha consacrato come poeta.

Il libro nasce come elaborazione di una perdita, attraversamento necessario di un dolore sottoposto alla potenza catartica della scrittura. Ma *Il disperso* non è un libro confessionale o intimistico. Ciò sarebbe più semplice sia per chi scrive che per chi legge, quasi più comodo. Invece, Cucchi delude le nostre aspettative scaraventandoci, già dalle prime battute del suo libro, in una realtà intravista solo per lacerti, dietro ognuno dei quali non si

⁷ V. Magrelli, in M. Cucchi, *Il disperso*, cit., risvolto di copertina.

⁸ M. Cucchi, *Il figurante*, Sansoni, Firenze 1985, p. 9.

nasconde un soggetto-narrante monolitico, bensì un'interposta persona⁹, un personaggio delegato «con un'identità sparsa o incerta»¹⁰.

Nei versi che aprono la raccolta questo personaggio diffuso ci introduce sulla scena di un crimine:

.....
Certo non solo la cartella
piantata lì, appoggiata all'angolo,
allo zoccolo. Sgonfia a metà, coi manici
in disordine. Ma lui stesso, l'artefice,
supino (riverso) la bocca spalancata,
i piedi incrociati sulla sedia, gli occhiali
in terra, rotti...
.....

Così ci vengono descritte la postura del cadavere (siamo noi a intuire che lo sia) e la collocazione degli oggetti intorno. Sembra di trovarsi di fronte ad un documento, al rapporto di un sopralluogo, ad una fotografia scattata dalla scientifica, e non c'è nessuno a mediare queste immagini: è la scena a parlare da sé¹¹. Si può solo osservare e ipotizzare, scomporre e ricomporre i dati in un disegno che abbia senso. La narrazione dei fatti, semmai ce ne sarà una, sarà l'esito di una ricostruzione posteriore.

⁹ Si rimanda al lavoro capitale di Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999. Secondo Testa nel secondo dopoguerra la poesia rimane comunque fortemente legata a un «soggetto che non abdica all'ostensione del suo ruolo egemonico e ordinatore» e che si mantiene ipertrofico (Ivi pp. 11-12).

¹⁰ M. Cucchi, *Il figurante*, cit., p. 7.

¹¹ Già Giovanni Giudici, a proposito di *Primo tempo d'una avventura*, notava come quella del *Disperso* sia una narrazione «costruita con la tecnica del documento d'istruttoria ossia per frammenti giustapposti che tuttavia non combaciano sempre secondo l'ordine previsto da un armonioso mosaico; sono schegge, piuttosto, che l'autore non tenta nemmeno di forzare, figgendole invece in un contesto pieno di vuoti» (G. Giudici, *Introduzione a Primo tempo di un'avventura*, «Almanacco dello specchio», Milano, n. 3, 1974, p. 402).

Subito dopo, ne *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*¹², qualcuno ci consegna un regesto e finalmente quel qualcuno ha il coraggio di dire 'io'¹³:

Nei pressi di... trovata la Lambretta. Impolverata,
a pezzi. Nessuno di noi ha mai pensato
seriamente a ritirarla. Forse la paura. Rovistando
nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito
ha ripescato una fascia elastica, una foto o due,
un dente di latte e un ricciolo rimasti nel portafogli,
dieci lire (che non c'entravano per niente...)

In aggiunta a tutto ricordo che quando venivo su dalle scale io
era di giovedì, finita la scuola, verso mezzogiorno; ma era
anche un ritorno diverso dal solito... Ci sarà
un aggancio.

La Lambretta del morto, la fascia elastica, le foto, il dentino da latte: tutti oggetti e residui che non hanno nulla a che vedere l'uno con l'altro, a cui si sovrappone il ricordo di chi torna da scuola e trova la casa, anzi, il mondo, totalmente stravolti. Le rime interne «trovata/impolverata», «mezzogiorno/ritorno», «dente/niente» contribuiscono a creare dei nodi di raccordo tra i lunghi versi eccedenti l'endecasillabo e a dare una patina fiabesca al racconto. Eppure il soggetto, che finalmente si assume la responsabilità di parlare in prima persona e di testimoniare, non può offrirci una trama, ma solo delle ipotesi d'indagine e le sue elucubrazioni sconnesse:

¹² M. Cucchi, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, in *Il disperso*, da *Poesie (1963-2015)*, Mondadori, «Oscar», Milano 2016, p. 7. D'ora in poi ci si riferirà alla raccolta *Il disperso* con la sigla DI.

¹³ A proposito di postura dell'io in Maurizio Cucchi, Giovannetti afferma che sia De Angelis che Cucchi propongono «testi internamente stratificati, composti di atti enunciativi [...] che restituiscono un dialogo fra persone diverse, la cui identità risulta indecidibile, e comunque ha il ruolo di cancellare la presenza stessa dell'io» (P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, cit., p. 52).

(Che i morti siano due? Ma quello giusto?
Indifferente? E il primo,
come una specie di confidenza notturna, non è un parente stretto?
Strettissimo?)

(Dimmi tu se è possibile. Pochi giorni fa
era lì che faceva i suoi lavori. Pareva pacifico.)

È morto per un infarto (o per un incidente stradale, per un malore,
per via di un sasso): sì va bene, ma ci sarà
pure un colpevole, un responsabile
diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori.

Il verso lungo asintattico e i forti enjambement (ma ci sarà/ pure; un responsabile diretto) così come le allitterazioni (delle dentali *t* e *d* e della *r* in «morto», «infarto», «incidente», «stradale», «malore») sono elementi di una metrica che riproduce gli smottamenti della psiche così come la frammentarietà e l'inattendibilità del ragionamento. Per mezzo delle parentesi, il discorso viene smembrato in incisi fulminei di pensiero che rivelano le angosce e lo smarrimento del figlio-detective.

Nel primo quesito dell'inchiesta, la morte viene addirittura sdoppiata, spartita tra chi è morto veramente, il parente strettissimo, e chi, dovendone accettare la perdita, si sente morto a sua volta e indifferente alla vita. La psiche sprofonda nelle sabbie mobili della costernazione al solo pensiero che l'uomo, di cui non conosciamo ancora l'identità, uomo che era vivo fino a poco tempo prima, che fino a poco prima svolgeva i suoi compiti quotidiani, sia adesso morto. Viene così preparato l'elenco delle possibili cause del decesso. Il lettore si ritrova disorientato, ha di fronte uno scenario frammentario dal quale è difficile ancora capire chi parla, chi è morto e perché.

L'ignoto soggetto ricostruisce la «topografia della casa», interroga i vicini, compie delle ipotesi, segue delle piste, ma al tempo stesso interroga sé stesso, senza pietà, e lotta con il proprio senso di colpa:

Così, dopo l'accaduto, la vicina del dentista: «Se la gente caro lei ci pensasse un po' più spesso ci sarebbe meno cattiveria». E io rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli già quasi tagliati a zero a giustificarmi come segue: «Ma io non c'entro, io non ho fatto niente... l'infarto... lo sa bene...». E mi toccavo i bottoni della giacca.)

Investigatore e investigato finiscono per sovrapporsi, e proprio quando colui che indaga e che si autoindaga rivela il proprio senso di colpa di fronte alla morte della vittima, il gomitolo di non detti inizia a dipanarsi:

È che mio padre sì sapeva di lettere, cultura: London, Steinbeck, Coppi e Bartali, Oscar Carboni e la Gazzetta dello Sport. L'officina. E quelle camicie d'allora, larghe, i pantaloni alti in vita, paletò palandrane...

Non ci viene detto esplicitamente che la vittima è il padre del soggetto inquirente, ma lo ricaviamo per intuito noi lettori, chiamati a mettere insieme i pezzi del puzzle. Il padre, nominato apparentemente senza alcun nesso logico, si rivela essere il proprietario degli oggetti abbandonati nonché del corpo trovato riverso all'inizio dell'indagine.

Il suo corpo e i suoi oggetti vengono inseriti nell'enumerazione dei resti, come se potessero avere la stessa rilevanza e come se essi stessi con

l'allitterazione della p contribuissero a sillabare, in maniera camuffata, la parola 'papà' (*pantaloni, paletò, palandrane*):

IL CORPO (il primo, s'intende).

.....

Ma poi era venuto su dalle scale
nel buio.

Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.

.....

Nascosto nel portaombrelli. Identificato.

Finalmente. Recuperato nel sonno.

Ci troviamo, ad ogni modo, di fronte ad una 'poesia di detection'.

Notiamo, infatti, come il campo semantico dell'investigazione e della giustizia siano tra i bacini principali da cui attinge il lessico del *Disperso*. Si offre di seguito un campionario dei lemmi e dei sintagmi più ricorrenti: «colpevole», «responsabile», «polizia», «sparizione», «spiegazione», «soluzione», «testimonianze», «impronta», «atto», «furto», «sospetto», «mediazione», «effetti personali», «itinerario», «pista», «dichiarazione», «inseguimento», «impallinatura», «linciaggio», «arresto», «manette», «ingiustizia», «intervento», «intervista», «detenzione», «flagranza», «ladro», «colpa», «clandestino», «detective», «ladro gentiluomo», «fuga», «azione», «inseguimento», «mozione», «agguato»; e quello dei verbi: «rovistare», «identificare», «premeditare», «avvallare», «rinvenire», «decifrare», «osservare», «raccogliere», «confessare», «interpellare», «giustiziare», «scagionare», «spiare», «cogliere sul fatto».

Questa investigazione, tuttavia, non è ha nulla del giallo. Gli elementi dell'omicidio/suicidio non sono inseriti nel quadro coerente di una narrazione, ma solo mostrati nudi e crudi, come attraverso una cinepresa. D'altronde, l'intento di Cucchi era proprio questo: «ho sempre cercato,

preteso, di dare la sensazione senza la noia della storia, o dell'esposizione di sé. Certe mie poesie (forse la maggior parte) sono come spezzoni di scene (magari anche di film diversi) montati secondo un'altra logica»¹⁴. Dunque, non una narrazione, ma una proiezione. Cucchi non è e non vuole essere un narratore in versi, ma un regista che mostra solo delle porzioni di realtà selezionate ed effettua il montaggio senza badare ai nessi logici e spazio-temporali. D'altronde, alla fine del libro, il mistero non viene risolto e non si viene a scoprire né il responsabile né il movente dell'omicidio.

Narrare in versi la propria storia significa esporre il proprio io, renderlo a sua volta protagonista: invece dice Cucchi: «ho celato la mia figura, l'ho mimetizzata, entro una serie di personaggi, veri o inventati (comunque costruiti e manipolati sull'immagine di una realtà autentica)»¹⁵. Il poeta, così, quando dice 'io' è rimbaudianamente un altro, mostrandosi inaffidabile come inaffidabile era stato a suo tempo lo sveviano Zeno Cosini¹⁶.

Il poeta prova a impadronirsi del reale affannandosi quanto più possibile per conservare gli elementi più miseri e quotidiani, ma la vita, e con essa gli affetti più cari, non si può trattenere («le persone/ le cose scappano via di mano»¹⁷). La vista è l'unico senso tramite il quale è possibile registrare la realtà, raccogliere i dati durante la *quête*, e selezionare le scene del crimine da mostrare agli inquirenti.

Lo sguardo del soggetto sulle cose si muove freneticamente, non vi si sofferma per più di qualche minuto («essere tu, essere lui,/ essere in mille

¹⁴ Id., *Il figurante*, cit., p. 10.

¹⁵ Id., *Autoritratto*, in «L'approdo letterario», a. XXIII, n. 77-78, giugno 1977, pp. 228-325.

¹⁶ Fra i primi a notare la progressiva dispersione dell'io lirico nel *Disperso* è stato G.C. Ferretti, *L'io disperso*, in «Rinascita», Roma, n. 34, 27 agosto 1976, p. 29.

¹⁷ *I fatti della settimana*, DI, p. 38.

punti diversi... ora fissi,/ ora rotanti... chi va, chi viene: uomini»¹⁸)¹⁹. La vista non può che prendere atto del caos che circonda il soggetto. Proprio da qui, da questo spaesamento tragico, scaturisce la necessità di investigare la realtà per dare un senso al lutto.

III.1.2. *Edipo a Milano*

Andando a interrogare il nostro vocabolario, emerge tutta la centralità del campo semantico della vista. Scorrendo i contesti relativi alla parola 'occhio' (tra l'altro parola ad altissima frequenza, che ricorre ben 14 volte), è possibile rilevare una certa antitesi tra la necessità di aguzzare la vista e di guardarsi negli occhi e gli offuscamenti della vista causati dal sonno, dal pianto o dall'ebbrezza del vino. Da un lato, dunque, l'imperativo del poeta, «ma guardiamoci bene negli occhi»²⁰, e la necessità di «aguzzare per tempo l'occhio avanti» per «proseguire un'ipotesi omicida»²¹, dall'altro la raffigurazione di occhi assonnati («con gli occhietti ancora appiccicati, nel pigiama, goffo da cane»²²; «mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio»²³) o sul punto di piangere («Di dietro agli occhi tanto per cambiare/ sento la lacrima che sale, ma questa volta/ ce la faccio e mi trattengo»²⁴) o arrossati («aveva

¹⁸ *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

¹⁹ Non siamo quindi d'accordo con la lettura di Emmi per cui «lo sguardo di Cucchi è sempre nitido e mai annebbiato» (C. Emmi, *Dal 'lucido' disperso a Glenn, Indagine nella poesia di Maurizio Cucchi ed intervista*, Premessa di M. Santagostini, Edizioni dell'Ateneo di Poesia e di Storia delle Poetiche Europee, Roma 2001, p. 37). Lo sguardo del poeta non mette a fuoco gli oggetti come in un documentario. O meglio, lo fa ma solo in apparenza. Lo sguardo si sposta ad una velocità inaudita da un campo all'altro, da una dimensione temporale all'altra, in maniera del tutto caotica e febbrile. Quelli del soggetto sono occhi pesti, ci appaiono più come occhi appannati di sonno e di lacrime.

²⁰ *Levataccia*, DI, pp. 31-32.

²¹ *Ivi*, p. 32.

²² *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 7.

²³ *In treno*, DI, p. 50.

²⁴ *Il magone*, DI, p. 12.

sempre gli occhi rossi²⁵»; «pensavo agli occhi rossi per il vino²⁶»), fino a degli occhi che vengono feriti, come nella tragedia di Edipo, da uno spillo:

Spillo macchinalmente alzato
dalla destra; situazione, tentazione
frenetica; stretto tra le due dita all'altezza
del naso. Fermo. Colta la mira: giusto
giusto a perpendicolo nella pupilla
dell'occhio destro. Sangue. Inevitabile
lo svenimento²⁷.

L'occhio non è soltanto finestra della mente sul mondo ma indice di un complesso edipico, così come emerge, in maniera manifesta, nel primo frammento della poesia *Figure femminili*:

Ma chi gira in vestaglia, al buio,
in anticamera?
Lei? (quale, poi...)
Fino alla consumazione dell'atto
portato il gioco, l'incesto.
Rannicchiati al buio in camera
matrimoniale; uno spiraglio, sempre, per la paura
di riaprire gli occhi cieco²⁸.

Viene nominato l'incesto, il più grande tabù, ma l'occhio che registra la scena non riesce a identificare nemmeno la figura femminile con cui l'incesto sembra consumarsi. Spesso, lungo tutta la raccolta, l'immagine della madre e della moglie finiscono anzi per sovrapporsi.

²⁵ *Ricerca; relazione*, DI, p. 21.

²⁶ *Fresia*, DI, p. 54.

²⁷ *In attesa del dramma*, DI, p. 29.

²⁸ *Figure femminili*, DI, p. 14.

Di sicuro il timore di restare cieco è il timore di andare incontro alla stessa sorte di Edipo che, dopo aver scoperto di essersi unito alla madre Giocasta e di aver ucciso il padre Laio, si acceca con uno spillo. È così, dunque, che abbiamo l'ulteriore conferma da questo presunto investigatore che il suo senso di colpa non è altro che un senso di colpa edipico, che la morte su cui sta indagando chi scrive è la morte del padre, che il soggetto che scrive è un figlio che sta elaborando un lutto e cerca un perché all'esterno e all'interno di sé²⁹.

L'incesto con la madre a cui si allude non è altro che la coazione a ripetere di un complesso edipico che il soggetto poetante non ha superato: «Un tocco la falsa consanguineità, il gemellaggio/ complice, artificiale. Fradici – noi – dello stesso mio liquido./ “Incesto”? Stupida... E se fosse? “La verità”?...»³⁰. Nella poesia *Il magone*³¹, in cui il poeta immagina il momento di dover lasciare la casa materna per trasferirsi nella sua nuova casa, magari con la moglie, si legge tutto il dolore di un distacco che affonda le proprie radici nei meandri dell'inconscio:

E già premedito l'inevitabile magone di cui
potrò dirti che è la mia parte migliore.

E il pacco, che scarti mentre dici
«qui c'è il pigiama nuovo che ti ho preso per la dote» ...
Di dietro agli occhi tanto per cambiare
sento la lacrima che sale, ma questa volta
ce la faccio e mi trattengo. Non è questione
d'essere mammone, è che lo spettro

²⁹ Antonio Sichera allarga il punto di vista sostenendo che «non è qui in gioco la biografia di un singolo ma il vissuto di un'epoca, simbolicamente espresso ancor oggi (ed è forse l'unico senso autentico, e sublime, che gli resta) dall'Edipo di Freud» (A. Sichera, *Dalla deflagrazione all'integrazione. Per la poesia di Maurizio Cucchi*, «Oblío», V, n. 18-19, 2015, p. 102).

³⁰ *Primo tempo di un'avventura*, DI, p. 45.

³¹ *Il magone*, DI, p. 12.

della solitudine ormai doppia (non mia) ... e quella musica
alla radio della domenica nel primo pomeriggio confessa
e stabilisce la quantità della pena [...]

Ancora una volta vengono coinvolti gli occhi, che scelgono di non piangere per simulare rigore e virilità, e ancora una volta, chiamato in causa il lessico giurisprudenziale, si allude ad una colpa da punire. Qual è la colpa del soggetto del *Disperso* se non la colpa del 'mammone' (si cita testualmente) e, più in profondità, la colpa del figlio che ha desiderato la madre e che ha 'ucciso', metaforicamente, il padre? È la colpa di chi dell'amore fa ancora un voyeurismo («In fondo ci si può denudare/ anche in presenza di terzi. In fondo/ si potrebbe far l'amore a tu per tu col nemico»³²) e di chi vuole fare un «ultimo bagno nel tepore del liquido amniotico»³³.

Se indaghiamo, nel sistema lessicale della raccolta, il peso specifico della dimensione materna e della dimensione paterna rimarremo stupiti dalla netta preponderanza della prima rispetto alla seconda. Da un lato si rilevano, infatti, le 4 occorrenze delle parole 'madre' e le 3 di 'mamma'; dall'altro le 2 occorrenze di 'padre' e le '1' di papà. La madre è chiamata in causa il doppio delle volte rispetto al padre (e ciò senza contare parole afferenti come 'mammone' e 'liquido amniotico' perché il rapporto si farebbe ancora più sbilanciato).

Insomma, è proprio vero che il padre è il grande disperso del primo libro di Cucchi. L'unica occorrenza di 'papà', tra l'altro, appare in una domanda che la voce poetante rivolge proprio alla madre: «Mamma, dov'è finito, dimmi,/ il cappello del papà,/ buttato via dal vento, dopo che mi hanno tolto le

³² *Prima parentesi-Seconda parentesi*, DI, p. 13.

³³ *Ricerca; relazione*, DI, p. 21.

tonsille in piedi?»³⁴. Così come in una delle 3 occorrenze di 'padre': «Niente più/ che un banale gioco di male assortite coincidenze/ (illustri precedenti per via di padre e madre). Per il blasone...»³⁵. È la madre, dunque, a mediare tra il figlio e la memoria del padre. È la madre a farsi carico dell'assenza paterna e a colmarne il vuoto.

Il figlio non può fare altro che vagare per il mondo alla ricerca di indizi sul genitore disperso e al contempo mantenere il cordone ombelicale con la madre («clandestino/nel grembo, origliare nel lenzuolo, nel cuore/ della terra: motori, sirene, grilli³⁶) e con il sé bambino («Potrei misurare il tempo/ secondo il metro dei bambini»³⁷) che lo aiuta a orientarsi nella lunga e infruttuosa ricerca. La madre è la sicurezza del letto in cui potersi distendere in posizione fetale («Che cos'altro se non accucciare/ il piede in fondo al letto o mettere la mano/ sotto il cuscino soffice, al sicuro?»³⁸). Ed è per ottenere il suo amore e il calore protettivo del suo grembo, ma anche per la libertà del padre di sparire, che il figlio vorrebbe sostituirsi alla figura paterna, al grande disperso («fossi io lui/ in persona»³⁹).

Il figlio, attanagliato dalla colpa, prova la stessa pena del patricida Edipo e ne condivide l'«estremo sforzo podistico»⁴⁰. Se Edipo è Οἰδίπους, l'uomo 'dai piedi gonfi', non ci sorprenda allora l'altissimo tasso di frequenza del sostantivo 'piede' (13 occorrenze).

Il soggetto, o i soggetti da lui rappresentati, vengono raffigurati spesso «in piedi» o «a piedi». Ma il piede che si accuccia sotto le coperte è soprattutto

³⁴ *I fatti della settimana*, DI, p. 37.

³⁵ *Primo tempo di un'avventura*, DI, p. 45.

³⁶ *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

³⁷ *Ricerca; relazione*, DI, p. 20

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *La mappa del tesoro*, DI, p. 25.

⁴⁰ *Concorrenze*, DI, p. 55.

il piede martoriato dal piccolo Edipo che cerca conforto dopo che il padre, Laio, l'ha rinnegato e condannato a morte.

E, ancora, come non riconoscere nel passo claudicante del marito-figlio che viene descritto dalle due – sovrapponibili – figure della moglie e della madre il passo claudicante di Edipo:

La moglie: «Ultimamente camminava a zig-zag
o con i piedi in dentro. O anche, milanese,
prendevo accenti strani. Che so, veneto, romagnolo,
toscano».

La madre: «Cambiava gusto dall'oggi col domani,
perdeva la memoria. Aveva sempre gli occhi rossi»⁴¹.

Edipo l'apolide. Edipo senza memoria. È proprio nel solco di Edipo che il figlio del disperso diventa protagonista e al contempo antagonista della storia («io stesso muto spettro,/ sia pure, istrione, commediante/ discreto, antagonista subdolo, sia pure...»⁴²).

È nel segno di Edipo che il figlio può dare addio al padre con delle parole di rimbrotto: «Addio/ caro adorabile piccolo tanghero idiota»⁴³.

C'è chi, come Bertoni, vede nel *Disperso* un «processo di sostituzione e neutralizzazione del transfert identitario»⁴⁴, ma a noi sembra che questo rimanga soltanto sul piano delle intenzioni. Del padre, infatti, non ci si libera. «Regressione. Identità. Qualificarsi»⁴⁵ queste le fissazioni dell'io, così come identificate dal medico misterioso che fa capolino nella poesia *Ricerca; relazione*.

⁴¹ *Ricerca; relazione*, DI, p. 21.

⁴² *Concorrenze*, DI, p. 57.

⁴³ *Coincidenze*, DI, p. 63.

⁴⁴ A. Bertoni, *Prefazione*, in M. Cucchi, *Poesie (1963-2015)*, cit., p. X.

⁴⁵ *Ricerca; relazione*, DI, p. 21.

Proprio come Edipo, il poeta si sente emarginato dalla società, vittima di un'ingiustizia e con addosso il peso di una colpa da espiare, ma, a differenza del re di Tebe, che si mutilerà e che deciderà di trascorrere gli ultimi anni della sua vita a Colono, non cerca l'esilio, bensì si aggrappa al mondo con le unghie e con i denti, inseguendo ogni suo movimento con occhio da cinepresa, con la voracità, anzi, dell'«orecchio-occhio»⁴⁶, trattenendo anche il più banale dettaglio. Mettendoselo in tasca.

III.1.3. *Il verso-frame*

Come si è detto a proposito di *Somiglianze* di De Angelis, anche ne *Il disperso* di Cucchi i versi si offrono più all'occhio che all'orecchio. La finalità dell'andare a capo è infatti tutta grafica.

Cucchi fa un uso massiccio dei punti sospensivi e dei versi a gradino, ma il suo obiettivo stavolta è rendere ciascun verso contemporaneamente il frame di una pellicola cinematografica e la voce di un lungo registro. Cucchi utilizza le linee tratteggiate anche all'inizio e alla fine dei vari componimenti come per rimarcare la natura frammentaria di ciascuna poesia, come se si trattasse di frammenti di coscienza separati l'uno dall'altro.

I punti sospensivi, come nel caso seguente, servono talvolta a delimitare le scene del 'crimine':

5

IL CORPO (il primo, s'intende).

.....

Ma poi era venuto su dalle scale

⁴⁶ *Figure femminili*, DI, p. 14.

nel buio.

Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.

.....

Nascosto nel portaombrelli. Identificato.

Finalmente. Recuperato nel sonno⁴⁷.

Alla prima sequenza che raffigura, o meglio, sembra raffigurare il corpo morto del padre si sussegue, dopo la linea tratteggiata, la seconda scena, quasi un flashback che ripercorre le cause del decesso e che prova a fornire una ricostruzione più accurata dell'incidente. Dopo veniamo introdotti al terzo momento, quello del ritrovamento, anche se l'oggetto ritrovato, e dunque l'identità del corpo in questione, non viene esplicitato. La parola 'corpo' viene posta in maiuscoletto, a voler rendere anche tipograficamente il tono di referto, se non di notiziario del dettato. Un esempio analogo è ravvisabile in alcuni versi di *Levataccia*, in cui due versi si trovano in corsivo quasi a riprodurre tipograficamente il titolo di una notizia di cronaca nera.

Così come lampo il colpo di telex:

«È DECEDUTO SUBITO. PERDEVA SANGUE

DALLA BOCCA E DALLE ORECCHIE»⁴⁸.

Da un punto di vista grafico, un altro dato interessante è l'uso dei bianchi orizzontali che, più che avere una funzione ritmica, segnalano invece una lacuna e assumono un valore «figurativo»⁴⁹.

⁴⁷ *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 11.

⁴⁸ *Levataccia*, DI, p. 33.

⁴⁹ Cfr. P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 207-211.

Un certo appesantimento nelle gambe
(derivato da soverchia fatica o
da pratica amorosa fuori orario)
mi consente un'aria sufficientemente afflitta. Così che
anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo,
opportunamente sorvolandoli. Sulla porta
un bravo giovanotto vestito di nero
faceva gli scongiuri. Ma in realtà
le cose sono andate assai diversamente:⁵⁰

Il bianco orizzontale, nel caso specifico, assume la funzione di creare un raccordo tra il primo livello di enunciazione, quello dell'io che sorvola i guai altrui, in quanto autisticamente concentrato su di sé e sulle percezioni legate al proprio corpo; il secondo livello, che vede come protagonista il giovanotto vestito di nero, leggibile anche come una rappresentazione del soggetto che guarda sé stesso dall'esterno; e il terzo momento, in cui la focalizzazione sembra passare a un ipotetico narratore onnisciente, l'unico detentore, a questa altezza, della verità dei fatti.

Com'è possibile notare, il verso che chiude la strofa da noi citata termina con il segno dei due punti (":"). Esso, tuttavia, non prelude ad alcuna integrazione, rimane così, in sospeso, come in sospeso resta ancora la ricerca disperata del figlio-detective. In altri casi i due punti sono posti ad inizio verso, come a dare indizio di un discorso iniziato al di fuori della pagina ma inaccessibile.

Un dato non trascurabile ne *Il disperso* è la ricorsività dell'alternanza grafica tondo/corsivo non solo di strofa in strofa in uno stesso

⁵⁰ *Levataccia*, DP, p. 33.

componimento, ma anche all'interno di una stessa strofa, come, ad esempio, in *Libretto personale*:

Visto da fuori più somigliante a un carcere.
Per lo meno accantonati
sgradevoli pensieri di compiti, interrogazioni,
sbirciate sul registro.
*(Macchie d'inchiostro sul quaderno. Una puntura,
quasi, uno stringersi – una fitta? L'emozione? –
giù; in basso.)*

L'alternanza tondo/corsivo in questo caso contribuisce a creare un effetto di polifonia. Nel caso sopracitato, a parlare in tondo è la voce della coscienza che si limita a registrare il mondo intorno e i fatti, la vista della scuola che sembra un carcere e la consapevolezza di non dover più affrontare verifiche e interrogazioni. A parlare in corsivo, invece, è la voce dell'inconscio infantile, che somatizza le ansie e le emozioni negative («*una fitta? L'emozione? –/ giù; in basso*»).

III.1.4. Il mondo nel taschino

Il disperso si apre con una citazione di Gaston Bachelard: «Anche la mucca ha il suo principio d'interiorità. Esige una casa, l'ambiente modesto e segreto dove l'inconscio vive». Tale citazione spiega il quotidiano e prosaico dei versi cucchiani e la loro forte impronta psicoanalitica.

Se finora abbiamo indagato la natura tutta investigativa del *Disperso*, mettendo in evidenza le regressioni dell'interiorità del figlio-detective, adesso è il caso di mettere in luce un altro aspetto fondamentale del libro,

ovvero la descrizione del «mondo quotidiano come contraltare dell'ideale»⁵¹.

Il libro, già ad una prima lettura, si presenta come un vero e proprio inventario di oggetti: cartelle, fasce elastiche, fotografie, denti da latte, mele sbucciate, ombrelli, bottoni, lettere, camicie, paletò, palandrane, ecc. Siamo di fronte ad un precisissimo, maniacale regesto, una vera e propria «topografia della casa»⁵².

L'operazione di Cucchi, anticipata programmaticamente dalla citazione di Bachelard, risulta chiara: il punto è registrare con perizia la realtà circostante, anche quella più prosaica e dimessa, anche gli scarti e i dettagli più infimi, per preservarla dall'azione erosiva del tempo e della morte. Gli oggetti vengono, come dice il poeta stesso, 'scagionati'⁵³.

La parte finale di *Le briciole nel taschino*⁵⁴ ne è un esempio chiarissimo:

4

E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo,
sarò testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre
del nonno in questi casi, della nonna,
del casotto (dell'orto) tutto ruggine,
riempito di badili, pezzi di legna, tolle,
bellissime cianfrusaglie tenute daconto,
sacchetti di plastica con cordine fatte su, elastichini, lucchetti, palline
di gazosa (verdi), chiodi, bulloncini, cacciavite, cerotti: così come in
casa al primo piano, in basso i detersivi nell'armadio a muro
e le bottiglie dell'olio e dell'aceto e sopra
[...] Tutto, tutto,
tutto potrà servire chi lo sa.

⁵¹ C. Emmi, *Dal 'lucido' disperso a Glenn, Indagine nella poesia di Maurizio Cucchi ed intervista*, cit., p. 19.

⁵² *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 7.

⁵³ «Così SCAGIONATE perbacco/ a passeggio REALI qua e là/ LE PERSONE LE COSE» (In treno, DI, p. 50).

⁵⁴ *Le briciole nel taschino*, DI, pp. 17-19.

5

Io sono proprio di quelli che tengono le briciole nel taschino del gilè.

6

Costa sangue costa sudore soldi.

Non si sa mai, teniamolo.

Ai ricordi d'infanzia legati ai nonni si intrecciano gli oggetti più disparati, le «bellissime cianfrusaglie», la «roba che potrebbe servire a qualcosa». Da questo catalogo il poeta non riesce a buttare via nulla, perché tutto può essere utile un giorno, persino le briciole accumulate nel taschino. Si potrebbe pensare alle gozzaniane «buone cose di pessimo gusto» ma la differenza è che qui l'abbassamento lirico compiuto da Cucchi scende molto più in profondità, senza essere crepuscolare⁵⁵.

Con *Il disperso*, il poeta lombardo rifiuta ogni tipo di simbolismo e analogismo per recuperare il contatto con la realtà, studiarne «le molteplici possibilità inesprese.../ Essere parte con disinvoltura, condividere commosso» combattendo contro la propria «estraneità senza tempo»⁵⁶.

La raccolta, infatti, non è soltanto la *detection* di un figlio che prova a risolvere il mistero della morte del padre, ma è anche il tentativo di chi intende mescolarsi al mondo per superare il proprio isolamento. Così, nei

⁵⁵ Anche Roberto Carifi nega la presunta vena crepuscolare di Cucchi e individua ne *Il disperso* «l'immagine di una soggettività straniata, e non solo nei termini socio-antropologici dell'alienazione piccolo-borghese ma soprattutto in quelli avvicinati al "topos" del poeta come lo straniero, il senza patria che realizza nella separazione il suo apprendistato *eccentrico* presso le cose» (R. Carifi, *Maurizio Cucchi. Nella luce del distacco*, in *Anni '80. Poesia italiana*, a cura di L. Cesari, introduzione di R. Carifi, Jaca Book, Milano 1993, p. 45; ma cfr. anche Id., *Il gesto di Callicle*, Società di Poesia, Milano 1982, pp. 29-44). Andrea Afribo, al contrario, afferma che in Cucchi «il privato si chiude in un bozzolo ipercrepuscolare» (A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, cit., p. 49).

⁵⁶ *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

vari movimenti del libro, persino di strofa in strofa all'interno di una stessa poesia, si alternano frammenti di realtà totalmente slegati tra loro⁵⁷. Dai ricordi della propria infanzia alle chiacchiere della portinaia, dall'incontro con il dentista al prete severo che interrompe i primi approcci adolescenziali del protagonista con l'altro sesso. Ad esempio, nella poesia che chiude il libro, *Coincidenze*, i piani del reale si confondono a tal punto che le voci in campo e le loro azioni diventano «poveri fantasmi, trame scucite»⁵⁸. Prendiamone in esame alcuni versi:

La ringhiera, un batticuore: «Vieni con me,
ti metterò in collegio, andrai sposa a un ufficiale».
E le informazioni,
chieste al comune per posta.
Un romanzo.

«Abbiamo imparato ad accudirci vicendevolmente.
A badare ai nostri corpi nella gabbia.»

Dal quaderno dei temi: «L'amore della mamma e l'aiuto del buon dio...».
Certo, quelle sue foto non mettono allegria.

«Sto seduto in giardino, guardo la mia tartaruga:
mi domando se anche lei,
si sarà accorta che è passata l'estate...»

In sole tre strofe si avvicendano la seconda persona singolare, la prima plurale e la prima singolare. I punti di vista si alternano in maniera del tutto rapsodica, così che è difficile riconoscere non solo l'identità dei personaggi,

⁵⁷ Come nota Maria Borio, «è la forma del racconto stesso a essere sospesa e straniata in un contesto che è narrativo solo parzialmente, in cui tracce di lirismo si combinano con il resoconto. Sembra che la realtà sia difettosa. L'enunciato è svalutato a favore di un'enunciazione che mima la deviazione, lo sbaglio, come gli errori nei compiti dei bambini» (M. Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 151).

⁵⁸ *Coincidenze*, DI, p. 62.

ma anche i piani temporali in cui essi sono collocati: ciò segue una precisa tecnica cinematografica, che qualcuno ha identificato nel *morphing*⁵⁹. Eppure, a Cucchi non importa suggerire un'identità, un chi, un come o un quando, ma l'evento ridotto a radice, la necessità della vita dietro «LE PERSONE LE COSE»⁶⁰. Il soggetto annota come su un taccuino le impressioni prodotte dalla gente che incontra nel suo cammino o nel cammino della memoria, nel suo «registro di popolazione»⁶¹.

La ricerca di Cucchi delle 'coincidenze' e delle 'concorrenze' (titoli di due poesie del libro), sono apparentabili, in fondo, alla ricerca deangelisiana delle somiglianze. Entrambi i poeti provano infatti a orientarsi in una realtà sempre più illeggibile e giungono all'amara consapevolezza che non ci sono modelli a cui potersi ispirare. Non ci sono più padri dietro il cui insegnamento camminare verso il futuro. Si può solo regredire nella sfera protettiva del materno, trovare una ragione nell'attesa del grande ritorno paterno. L'unica conclusione possibile è che

Più oltre non potete andare,
mescolarvi.
Per non lasciare nulla di intentato
(mi mancano, oramai,
tutti i più validi modelli)⁶².

⁵⁹ «Con il suo esordio, Cucchi [...] delega il discorso in prima persona a una molteplicità di personaggi «acefali», dai contorni non definiti, che tendono a confondersi e a sfumare l'uno nell'altro, secondo la tecnica cinematografica del *morphing*» (R. Socci, *Dal Disperso al Disperso: Kafka e le forme della narritività nel primo Maurizio Cucchi*, «Enthymema», XXV, 2020, p. 604).

⁶⁰ *In treno*, DI, p. 49.

⁶¹ *Quiete*, DI, p. 60.

⁶² *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

III.2. Donna del gioco

Dopo *Il disperso*, Cucchi dà alle stampe, nel 1980, *Le meraviglie dell'acqua*. Si tratta di una raccolta in cui il verso si abbrevia e si 'liricizza' in maniera inedita rispetto alle estensioni prosastiche precedenti (si regolarizza l'alternanza di versi canonici come l'ottonario e l'endecasillabo), mentre si individuano con più facilità le assonanze e, seppur ancora esiguamente, le rime. Negli anni Ottanta, dunque, Cucchi si immette nel sentiero che conduce molti al 'ritorno all'ordine'⁶³, almeno da un punto di vista metrico e stilistico.

Per di più, lo scenario di questi testi si distingue per una maggiore impalpabilità rispetto all'oggettualità materica del *Disperso*. L'acqua, come già suggerito dal titolo, ne diventa il motivo dominante e si fa simbologia del materno e, più ampiamente, del femminile, elemento che fluisce verso una realtà sempre più eterea e smaterializzata, a tratti virtuale.

Segue, nel 1982, la pubblicazione, per l'editore San Marco dei Giustiniani, del poemetto *Glenn*, che include tre sezioni: *Glenn*, *Viaggio di Glenn* e *Il figurante*. Queste verranno unificate, nel 1987, nella raccolta *Donna del gioco*, a cui si aggiungono le nuove sei sezioni: *Donna del gioco*; *Lettera e preghiera*; *L'énigmatique*; *Disegni di carta*; *Nel mio felice anno*; *Agnese*.

I nove *Lieder*⁶⁴ che compongono il libro vengono presentati per la prima volta tutti insieme nell'Oscar Mondadori del 2016, *Poesie (1963-2015)*, mentre nel precedente Oscar del 2001, *Poesie (1965-2000)*⁶⁵, alcuni frammenti,

⁶³ Cfr. A. Afribo, *Questioni metriche postreme*, cit., p. 230.

⁶⁴ *Note ai testi*, in M. Cucchi, *Poesie (1963-2015)*, cit., p. 366.

⁶⁵ Id., *Poesie (1965-2000)*, Mondadori, «Oscar», Milano 2001.

raccolti sotto il titolo *Frammenti di Glenn*, erano stati separati e inseriti nella sezione *Inediti*.

III.2.1. *L'economia del padre e del figlio*

Donna del gioco, oltre ad essere il titolo del libro, è anche, come si è accennato, il titolo della prima sezione, una sezione che si apre con l'immagine del 'padre': «Il padre che mi parlava/ era un ragazzo dal largo sorriso/ e aveva gli occhi che hanno già imparato/ rifugio lui ristoro mio pensante/ che riempie la mia sorte»⁶⁶.

Del padre, il poeta inizia a parlare in maniera esplicita e vi si riferisce, in prima istanza, in terza persona. Le oscurità e le ambiguità del *Disperso* si sciolgono adesso in una referenzialità più distesa. Adesso è possibile 'dire' e soprattutto nominare il padre, il grande disperso, la cui assenza ha segnato il destino del soggetto.

Nei versi immediatamente successivi il passaggio dalla terza persona singolare alla seconda persona singolare si fa brusco, rivela come un moto di coscienza troppo imperioso per continuare a raccontare. L'andamento narrativo viene così interrotto dall'invocazione lirica al padre: «Non ti ho tradito ma non ti sogno più/ e se mi sogno mi sogno col tuo viso»⁶⁷.

I processi di identificazione nel padre che attraversavano il *Disperso* giungono adesso a maturazione. Il figlio assume così le sembianze del genitore, lo introietta nella coscienza proprio per non perderlo mai più e soprattutto per mai più abbandonarsi al torpore della sofferenza, al «bambino ignavo/ che non si vuole alzare» che è diventato.

⁶⁶ M. Cucchi, *Il padre che mi parlava*, da *Donna del gioco*, in *Poesie (1963-2015)*, cit., p. 115. D'ora in poi ci si riferirà alla raccolta con la sigla DG. I titoli delle poesie citate sono ricavati dal primo verso di ciascun componimento.

⁶⁷ *Ibidem*.

Così, nella prima poesia della sezione *Lettera e preghiera*, il figlio potrà dirsi addirittura fratello del padre e trovare una pacificazione nell'estremo congedo:

Caro perduto Luigi
sei oggi più tenero, inerme fratello
nel mio mutato pensiero.
È bianca la tua pelle, come carta,
e io ci scrivo.
È questo il saluto e sarà più leggero
il sacrificio dell'anima.
Sul lieto silenzio di un prato
si posa l'ombra dell'ultima parola.
Abbi comunque pace
e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi
il corpo dell'economia⁶⁸.

Per la prima volta viene invocato esplicitamente il padre Luigi e per la prima volta un addio, «il saluto», può essergli formulato. Il fantasma del padre, uno dei «poveri fantasmi»⁶⁹ del *Disperso*, non costituisce più una minaccia, anzi, prende le sembianze di un «inerme fratello».

Sulla sua pelle, con l'inchiostro del ricordo, si può finalmente scrivere un nuovo inizio proprio come su una pagina bianca. Anche nel silenzio dell'assenza, il «sacrificio dell'anima» può essere pacificato. Padre e figlio costituiscono così il «corpo dell'economia» dove la parola 'economia' va riletta nella sua etimologia, dal greco οἶκος, 'casa', e νόμος, 'legge': padre e figlio rappresentano il cuore pulsante della famiglia e ne regolano il funzionamento.

⁶⁸ *Caro perduto Luigi*, DG, p. 119.

⁶⁹ *Coincidenze*, DI, p. 62.

È proprio in questa raccolta che il rapporto padre-figlio viene sottratto ulteriormente al semplice dato biografico e riformulato in una rappresentazione fittizia. Ce ne accorgiamo già dalla presenza cospicua di parole legate al campo semantico del teatro e della finzione: «volto» (9 occorrenze), «gioco» (6), «figura» (2), «maschera» (2), «costume» (1), «abito» (1), «scena» (1), «teatro» (1), «intreccio» (1).

Così la finzione non è solo quella attuata dal figlio che si maschera da padre («Ora il suo volto/ è diventato la mia maschera./ Ciò che di lui sapevo/ io l'ho versato in me»⁷⁰), ma anche quella del poeta che dà al padre una nuova identità, la maschera di Glenn: «Il mio nome è Glenn e sono mio padre»⁷¹. Glenn, identità che il poeta trafuga da Glenn Miller, diventa così il fantoccio del padre, un personaggio fittizio che lo sostituisce.

Nella sezione *Glenn*, così, il punto di vista viene assunto dal padre Glenn. Si tratta di frammenti in prosa, quasi di istantanee in bianco e nero, in cui il padre osserva il figlio bambino e descrive i suoi giochi con nitidezza e severità:

Mentre è in posa, l'adorabile piccolo, vestito di bianco, col cappelluccio a visiera e il giornalino a fumetti nelle mani, piega leggermente, flessuoso, la gamba sinistra e il ginocchio sporge appena. Temo però che la sua fantasia sia assai mediocre, l'attitudine al fare inconsistente. La sua curiosità non è purtroppo manifesta, non guarda attorno, non scruta i meccanismi. Ma è tenero e si commuove; sente profondamente⁷².

Ritorna dunque il bambino 'ignavo' della poesia d'apertura, il bambino che, una volta cresciuto, maledirà il padre e il suo soffocante pragmatismo («Sii

⁷⁰ *Ora il suo volto*, DG, p. 120.

⁷¹ *Il mio nome è Glenn e sono mio padre*, DG, p. 124.

⁷² *Glenn*, DG, pp. 124-125.

maledetto tu/ che sai fare e non sai fare»⁷³). Il figlio bambino viene così raffigurato come un inetto («l'inetto ha avuto un'estrema titubanza; forse per l'emozione, per il mio insistere invadente»⁷⁴) e accanto a lui, la figura della madre, Gina, e il suo «sguardo penetrante e indecifrabile»⁷⁵, sembrano trattare il piccolo con sdegnosa indifferenza («gli ho dato il bicchiere, l'ho medicato contro voglia»⁷⁶).

Ed è il padre stesso a raccontare la propria morte in un incidente («il granito, nell'ultima caduta, ha avuto un sapore irresistibile, fatale»⁷⁷) e a confessare che l'unico conforto possibile è «la spalliera umana protettiva, una cornice; amici che mi chiamano Glenn»⁷⁸.

È la cornice della finzione, insieme alla maschera di Glenn, dunque, a consentire al padre di vivere ancora e di preservarsi dall'oblio, ma soprattutto di ricongiungersi almeno fittiziamente all' «inarrivabile volto filiale»⁷⁹.

È così che, in *Donna del gioco*, padre e figlio tornano a parlarsi in una cornice nuova, che la fabula viene scomposta in nuovo intreccio, ma in fondo il poeta sa bene che «il mondo/ non è un intreccio della fantasia»⁸⁰.

Deve così ricorrere, ancora una volta, alla figura che permette di fare da cerniera al padre e al figlio: la madre, una delle donne del gioco.

Da un punto di vista metrico, come è stato anticipato, la sezione *Glenn* corrisponde ad un poemetto suddiviso in strofe/paragrafi di lunghezza eterogenea. Si tratta a tutti gli effetti di una prosa che tuttavia

⁷³ *Il padre che mi parlava*, DG, p. 115.

⁷⁴ *Glenn*, DG, p. 127.

⁷⁵ *Ivi*, p. 126.

⁷⁶ *Ivi*, p. 127.

⁷⁷ *Ivi*, p. 128.

⁷⁸ *Ivi*, p. 129.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Il mio costume nero*, DG, p. 116.

conserva una certa cadenza per via del ritmo asindetico della sintassi, spesso costruita su tre elementi, che, alla stregua di ritmemi, costituiscono un climax semantico e sonoro: «La sua curiosità non è purtroppo manifesta, non guarda attorno, non scruta i meccanismi»⁸¹ (in questo caso il climax si interseca all'anafora del 'non'); «Il mio passo, non c'era dubbio, era ancora deciso, cadenzato, fermo»⁸²; «La grossa macchia schiumosa, rilevata, fresca»⁸³.

Tutta la sezione si articola in prosa, fatta eccezione per le ultime due righe dell'ultima strofa/paragrafo, in cui la 'tentazione della poesia' induce a versificare e costruire un novenario e un endecasillabo:

Il giorno è giovane, frizzante, lo si osserva dagli occhi. In essi
è luminoso, bianco, enorme,
l'inarrivabile volto filiale⁸⁴.

Questa scelta non ci sembra arbitraria se si considera che il punto di vista del padre, finora espressosi in prosa, sta lasciando nuovamente spazio a quello del figlio dal volto candido, dal piccolo Maurizio che si appresta a tornare nei panni del poeta a partire dalla sezione successiva, *Viaggio di Glenn*.

III.2.2. *Le donne del gioco*

Il progressivo avvicinamento al lirismo sperimentato in *Meraviglie dell'acqua* torna anche in *Donna del gioco*. La raccolta si apre, infatti, nel

⁸¹ *Glenn*, DG, p. 125.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 129.

segno di Dante e dell'amor cortese, con la citazione dell'ultimo verso del sonetto CLVI del *Fiore*: «così sarai tuttor donna del giuoco». Cucchi riprende l'invito che Dante fa alla fanciulla ad essere *domina*, padrona del gioco, a non riporre cioè il suo cuore «in un sol loco» e a fare doni che «vaglian poco: Che s'e' ti dona Lucca, dàgli Barga»⁸⁵. Un invito, dunque, a non donare tutta sé stessa, a preservarsi, a mantenere sbilanciato a proprio favore il gioco amoroso dando di meno (Barga) anche quando si riceve di più (Lucca).

Ma allora, questo il quesito lasciato in sospeso, chi è la 'donna del gioco'? Nel libro di Cucchi, la donna del gioco è colei che gestisce il «corpo dell'economia, il duo paterno e filiale, tracciandone la rotta e tutelandone il destino. È «la madre che va su polare/ e poi va via. Ad abbracciarmi»⁸⁶, cioè la madre che dà orientamento come la stella polare nella costellazione dell'Orsa Minore ed è la donna di cui viene simulato il parto:

Chissà chi sei donna del gioco
che per mano mi tieni
che mi aspiri e governi
passerò tutto intero
passerò con la testa
in ascolto e presente assoluto⁸⁷.

Non a caso, la parola 'grembo' ricorre due volte ed è in una delle due occorrenze che ci viene rivelata la dimensione entro cui si muove l'intero libro: «Questo nuovo altrove è oblio/ l'impassibile grembo totale»⁸⁸. La madre ha il potere di svelare al figlio i suoi stessi inganni. Fingere non serve a niente, fare «Il figurante» (questo il titolo della sesta sezione) e inscenare

⁸⁵ D. Alighieri, *Il Fiore e il Detto d'Amore*, a cura di G. F. Contini, vol. III, Mondadori, Milano, 1984, p. 314.

⁸⁶ *Una madre che va su polare*, DG, p. 117.

⁸⁷ *Il mio costume nero*, DG, p. 116.

⁸⁸ *Questo nuovo altrove è oblio*, DG, p. 135.

il *Viaggio di Glenn* (come nella quinta sezione) è tutto un grande inganno, che certi *Disegni di carta* avvelenano l'anima («Ma il cuore della parola/ mi disfa e mi avvelena»⁸⁹). Il soggetto comprende che non è più necessario sostituire la realtà con l'opera («Non credo più nell'opera/ queste carte salutano»⁹⁰) e che può finalmente affrontare i propri mostri, senza il cuscinetto della finzione: «Sono io non è più penitenza e una/ è la verità»⁹¹. Trovata la propria strada grazie all'orientamento fornito dalla stella polare materna, per il soggetto è finalmente possibile scoprire un nuovo tipo di amore, scoprire cioè le altre donne.

La donna del gioco, infatti, non è solo la madre, colei che ha sopperito all'assenza di Glenn. Altra grande 'domina' del libro è Agnese, la «stupida donna lontana»⁹² dell'ultima sezione eponima, Agnese al cui nome il poeta si consacra: «Il mio risveglio è stato nel tuo nome/ sussurrato e un saluto un bianco sogno/ Agnese che ritorni ombra che passi figurina/ bianca sottile che non mi ami»⁹³. Alla solitaria e inespugnabile Agnese il soggetto indirizza il rancore del rifiuto e domanda: «perché mi escludi?»⁹⁴.

Agnese è l'oggetto privilegiato del suo desiderio («Liquefatto confluirò in te/ chiarore ombrato/ bianca ombra pastosa/ che palpo»⁹⁵; «Ma è domenica e sei piccolina/ e soffice come voglio grattarti/ sentire nei polpastrelli una pasta»⁹⁶; «Qua sotto fiatiamo caldi/ buone bestie tenere gambe/ avvinghiate la fica/ che volentieri asciugo»⁹⁷), ma a lei si aggiungono anche le figure femminili di Silvana e Nanina.

⁸⁹ *Vedevo dal villaggio il campanile*, DG, p. 140.

⁹⁰ *Fossi stato più frivolo, amico...*, DG, p. 140.

⁹¹ *Questo nuovo altrove è oblio*, DG, p. 135.

⁹² *Questa casa è finalmente un porto*, DG, p.

⁹³ *Il mio risveglio è stato nel tuo nome*, DG, p. 141.

⁹⁴ *Sagoma solitaria io*, DG, p. 142.

⁹⁵ *Liquefatto confluirò in te*, DG, p. 143.

⁹⁶ *Ma è domenica e sei piccolina*, DG, p. 143.

⁹⁷ *Qua sotto fiatiamo caldi*, DG, p. 143.

L'esperienza dell'amore rimette al mondo il soggetto («Il mio risveglio è stato nel tuo nome/ sussurrato e un saluto un bianco sogno»⁹⁸), nonostante la tristezza primigenia che ancora adombra il suo cuore. C'è un'assenza che ancora lo tormenta («L'assenza mi dà la malattia/ la forza la malinconia»⁹⁹) e che gli impedisce di godere del sesso («E tu Nanina che ti guardavo/ non mi hai calmato divaricatissima/ ridotto alla ragione»¹⁰⁰).

Questa è la forza castrante del dolore, ma il processo di apertura alla vita sta finalmente iniziando ed è così che il poeta può dire, nella chiusa del libro: «Cammino verso l'impossibile e se il dolore/ talvolta mi confonde credimi/ non ho mancato la mia vita»¹⁰¹.

Il cerchio si apre in una linea ed è la donna, «la forza vita delle donne»¹⁰², a liberare il soggetto dalla penitenza e dalla schiavitù del dolore, a reimmetterlo nel gioco della vita.

III.2.3. Un lirismo 'figurante'

Da un punto di vista linguistico e stilistico, in *Donna del gioco* arriva a compimento un'evoluzione avviata già a partire da *Le meraviglie dell'acqua*. Come nota Piccini, «il gioco delle rime si verticalizza e assolutizza il dettato, che ha un respiro più prossimo al lirismo di quanto non sia mai stato nell'autore»¹⁰³. Se nel *Disperso* il verso sfondava ogni misura per

⁹⁸ *Il mio risveglio è stato nel tuo nome*, DG, p. 141.

⁹⁹ *L'assenza mi dà la malattia*, DG, p. 144.

¹⁰⁰ *Marudo marudo e tutto quel marciume*, DG, p. 145.

¹⁰¹ *Ho le caviglie troppo gonfie*, DG, p. 145.

¹⁰² *Il mio costume nero*, DG, p. 116.

¹⁰³ D. Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, cit., p. 493.

assomigliare alla prosa, in *Donna del gioco* tornano le misure canoniche del settenario, del novenario e dell'endecasillabo¹⁰⁴.

Ma il dato più rilevante è sicuramente quello lessicale. Se nel *Disperso* la presa sulla realtà è fortissima anche per via di una lunga serie di utensili e di oggetti della sfera quotidiana, così come per l'abbondanza del lessico della città, con le sue vie e i suoi grigi mezzi di comunicazione, e per quello della fisiologia del corpo, nella terza raccolta Cucchi compie un'operazione di progressiva smaterializzazione e 'liricizzazione' della propria dizione poetica. Fanno così ingresso nei suoi testi parole canoniche della lirica italiana delle origini come «cuore», «anima», «pensiero», «fede», «luce», «ombra», «universo». Tornano con prepotenza gli elementi della natura, il «sole» e il «mare», che nel *Disperso* sono rari e soffocati dalle mura della casa o della metropoli¹⁰⁵, e ritornano le metafore petrarchesche del porto («Questa casa è finalmente un porto»¹⁰⁶) e della navigazione («il mio destino non è una nave»¹⁰⁷).

Anche la citazione dantesca dal *Fiore* in epigrafe lascia pensare che Cucchi desideri reimmettersi nel solco della tradizione riattinando, leopardianamente, alle parole più 'vaghe' e 'indefinite' della lingua italiana e, tematicamente, a certi moduli dell'amor cortese. Eppure, ciò è vero solo in apparenza. Quello di Cucchi, infatti, è un lirismo ritrovato solo in apparenza, un lirismo anch'esso 'figurante'.

¹⁰⁴ A tal proposito, si rimanda all'analisi di Andrea Acri, che riconosce nei versi di Cucchi degli anni Ottanta un ritorno all'ordine rispetto ai versi lunghissimi del *Disperso* (Cfr. A. Acri, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, cit., pp. 98-99).

¹⁰⁵ Ad esempio, le due occorrenze di «sole» nel *Disperso* sono sempre legate all'ambiente cittadino e, nello specifico, all'immagine urbana del marciapiede: «Il sole/ scappa sull'altro marciapiede» (*In attesa del dramma*, DI, p. 28); «la strada al sole, senza marciapiede» (*Concorrenze*, DI, p. 55).

¹⁰⁶ *Questa casa è finalmente un porto*, DG, p. 141.

¹⁰⁷ *Chiari corpi in un limbo azzurro*, DG, p. 144.

Nelle poesie dedicate alla donna il lessico 'alto' («trepidi cenni disegni/ di carta ma quali saranno/ attore maschera o marinaio/ i moti del tuo cuore?»¹⁰⁸; «Ti guardavo seduta in pace/ in un'ora di bosco e di dolce pendio»¹⁰⁹) si alterna, infatti, ad un lessico 'basso', puntellato da diminutivi e accrescitivi, e a un lessico triviale che lo sovrasta e che lo allontana decisamente da qualsiasi pretesa di purezza («Sagoma solitaria io/ e tu vaneggi ridi/ coi tuoi dentoni d'oro/ rampolla adiposo in me/ il rancore»¹¹⁰; «Ma è domenica e sei piccolina e soffice come voglio grattarti/ sentire nei polpastrelli una pasta»¹¹¹; «Qua sotto fiatiamo caldi/ buone bestie tenere gambe/ avvinghiate la fica/ che volentieri asciugo»¹¹²). È come se ad un ideale candore si opponesse sempre una forza oscura e dissacrante, sia sul profilo contenutistico che su quello stilistico.

Tale oscillazione di modi e di mondi è data anche dall'irruzione di alcuni versi in dialetto lombardo e, come abbiamo visto a proposito della sezione *Glenn*, dalla presenza di veri e propri inserti narrativi in prosa.

Donna del gioco si presenta da un lato come una raccolta fortemente eterogenea, la cui sperimentazione linguistica rappresenta una stazione significativa nel percorso del poeta milanese verso un dettato più regolare, dall'altro si mantiene come la cartina di tornasole di una sensibilità non del tutto mutata, ancora attratta dalla 'dispersione' e dalla frammentarietà, dalla prosasticità e dalla prosaicità del linguaggio, aspetto, quest'ultimo, mutuato da una certa cultura lombarda più vicina a Risi, Erba e a un certo Sereni¹¹³.

¹⁰⁸ *Trepici cenni disegni*, DG, p. 137.

¹⁰⁹ *Ti guardavo seduta in pace*, DG, p. 139.

¹¹⁰ *Sagoma solitaria io*, DG, p. 142.

¹¹¹ *Ma è domenica e sei piccolina*, DG, p. 143.

¹¹² *Qua sotto fiatiamo caldi*, DG, p. 143.

¹¹³ A proposito della sua vicinanza alla Linea Lombarda di Anceschi, l'autore chiarisce la propria posizione in questi termini: «La linea lombarda è un filone letterario più ampio di

III.3. *L'ultimo viaggio di Glenn*

Dopo *Donna del gioco*, Cucchi pubblica altre due raccolte poetiche dalla storia editoriale travagliata¹¹⁴, *La luce del distacco. Versi per il teatro* (1990) e *Poesia della fonte* (1993). In questi testi, la storia personale del poeta si intreccia sempre più alla storia del mondo, il linguaggio si fa ancora più piano e tendente alla *medietas*, mentre il rapporto viscerale con la madre è qui del tutto esplicitato: «O cara madre, gonfia e sfortunata, / dolce di fantasia e magone/ [...] io ti ammiro nella tua zavorra [...]. Curami, non separarmi/ non farmi andare via, morire»¹¹⁵.

Ma è nel 1999, con *L'ultimo viaggio di Glenn*, che, come afferma Giuseppe Pontiggia nel risvolto di copertina della prima edizione, «la poesia scopre per sottrazioni la sua durata»¹¹⁶. La breve raccolta si suddivide in quattro sezioni: *Rutebeuf*; *Ragna*; *Bosco d'isola*; *L'ultimo viaggio di Glenn*.

III.3.1. *La poesia idiota*

quello che aveva stabilito Anceschi, nel senso che se noi pensiamo alla cultura lombarda questa è qualcosa di molto più intenso, forte ed anche tragico. La cultura lombarda mi appassiona moltissimo, penso a Caravaggio, a Manzoni ed a Porta; quel tipo di linea lombarda individuata da Anceschi – a parte Sereni visto in un periodo particolare – mi sembra un po' riduttivo rispetto a quello che è la cultura lombarda, come per esempio il riferimento ai colori tenui, ai laghi. Se ci riferiamo a Nelo Risi, Luciano Erba e Vittorio Sereni, sono ben felice di appartenere in qualche modo – sperando di avere caratteri autonomi – ad un discorso di questo tipo» (M. Cucchi, *Intervista a C. Emmi del 12 maggio 1999*, in C. Emmi, *Dal 'lucido' disperso a Glenn*, cit., pp. 99-100).

¹¹⁴ Cfr. *Note ai testi*, in M. Cucchi, *Poesie (1963-2015)*, cit., pp. 367-369.

¹¹⁵ M. Cucchi, *Nel testone ha due occhi tondi*, in *Poesia della fonte*, in *Poesie (1963-2015)*, cit., p. 174. D'ora in poi, si indicherà la raccolta con la sigla PF.

¹¹⁶ G. Pontiggia, in M. Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn*, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 1999. La prima edizione è accompagnata da delle *Note d'autore* riportate anche in Oscar Mondadori 2001 e poi rielaborate nell'Oscar del 2016.

La prima sezione, *Rutebeuf*, che in realtà si configura come una serie di frammenti di pochi versi, si ispira al poeta francese Rutebeuf, vissuto nel Duecento, celebre per i giochi di parola sul suo nome. Cucchi stesso ne riprende uno, «Così mi chiamo/ perché il mio nome/ viene da *rude*, e *bue*»¹¹⁷ e cita, come specifica nella nota d'autore, alcuni suoi versi in *Tutto l'avvenire è già avvenuto*¹¹⁸.

Come mai, dunque, proprio Rutebeuf, può essere associato alla figura di maestro a cui Cucchi ricorda di aver attribuito lo stesso «decoro di nuovo padre»¹¹⁹ nella poesia *Il maestro era il mio caro amico?* È nel segno di Rutebeuf, autore dei *Poemi della disgrazia* e di numerosi *fabliaux*, di Rutebeuf che racconta la propria conversione nel *Miracolo di Teofilo*, che Cucchi compie un ulteriore abbassamento del proprio ruolo di poeta, una figura che si versa «nel niente,/», che scorre «via nelle strade e nei mercati/ come piscia di cane»¹²⁰ e che ha come amici Jean Bodel e Baude Fastoul, «che furono i poeti lebbrosi»¹²¹.

Il poeta riconosce, con amara sincerità, la propria inettitudine («Solo questo so fare e non c'è altro,/ e mi applico pigro, superbo, negligente/ e lo faccio anche male»¹²²) e anzi prova una strana pietà per la figura d'idiota descritta alla voce *Idiotismo* nel *Dizionario di cognizioni utili*: «Per molto tempo ho guardato la figura/ e ho riso./ Ora non più»¹²³. Per di più rinnova questo interesse alludendo ai cretini delle valli alpine, visti come veri e propri idoli portafortuna, ne *Le médecin de campagne* di Balzac: «Il capitano Genestas/

¹¹⁷ M. Cucchi, *Così mi chiamo*, da *L'ultimo viaggio di Glenn*, in *Poesie (1963-2015)*, cit., p. 185. D'ora in poi si indicherà la raccolta con la sigla UL.

¹¹⁸ *Tutto l'avvenire è già avvenuto*, UL, p. 189.

¹¹⁹ *Il maestro era il mio caro amico*, UL, p. 189.

¹²⁰ *Così mi verso nel niente*, UL, p. 186.

¹²¹ *Sono ridotto in società*, UL, p. 186.

¹²² *Solo questo so fare e non c'è altro*, UL, p. 189.

¹²³ *Indossa un camicione che gli arriva*, UL, p. 187.

incontra il vecchio cretino morente:/ è il loro ultimo idolo./ Ma dove questi esseri vivono/ la gente crede che portino fortuna alla famiglia»¹²⁴.

Il poeta cucchiano si presenta volutamente come un idiota, un cretino che conserva dentro di sé il candore e la saggezza dell'infanzia, proprio come il principe Myškin dell'*Idiota* di Dostoevskij: «In fondo la mia vita è stata povera,/ ma non mi è mai mancato lo spirito»¹²⁵.

Anche in questa sezione viene sviluppato il motivo della morte del padre («E il colpo si era diffuso/ nella testa del mio povero padre/ e gli aveva spaccato la testa»¹²⁶), ma esso viene visto in relazione al dolore della madre («Non c'era bisogno di tanta violenza,/ mi dicevi. Dio inverecondo/ che maneggi le cause e non ti fai vedere/ non farle più del male»)¹²⁷.

Nelle brevi sezioni successive, da un lato emerge la necessità di cercare «nuovi percorsi/ a minime distanze/ oltre le solite muraglie»¹²⁸, al di là dei propri traumi, dall'altro, nella presa di coscienza della solitudine del poeta-idiota¹²⁹: «Siamo tutti individui distinti/ come i sassi nell'acciottolato. // Sono un'ampolla/ una vescica e trasudo me del mio stesso essere»¹³⁰.

In tal senso, appare rilevante notare come la parola 'casa' si ripeta con una certa insistenza lungo tutta la breve raccolta (9 volte 'casa', 1 'casetta').

L'idiota è in fondo chi cerca il conforto della casa, chi si chiude in sé stesso e nel proprio dolore privato, chi rimane intrappolato con la mente alla «casa

¹²⁴ *Il capitano Genestas*, UL, p. 187.

¹²⁵ *Il sole era già alto*, UL, p. 188.

¹²⁶ *E il colpo si era diffuso*, UL, p. 191.

¹²⁷ *Non c'era bisogno di tanta violenza*, UL, p. 191.

¹²⁸ *Cerco nuovi percorsi*, UL, p. 193.

¹²⁹ Non ci sembra superfluo ricordare, in merito all'etimologia di 'idiota', che il greco ἰδιώτης si riferisce proprio all'«uomo privato», estraneo alla vita pubblica.

¹³⁰ *Siamo tutti individui distinti*, UL, p. 197.

della nostra giovinezza»¹³¹ e chi rimane al di dentro della «muraglia delle case»¹³².

L'inattingibilità dell'infanzia felice e la morte che si è impadronita del presente vengono condensate ancora nella metafora della 'casa al mare': «Noi eravamo una casa nel mare/ e adesso in terra si sono mossi i vermi»¹³³. E sempre la casa al mare ritorna in *Bosco d'isola*, ma stavolta non quella dell'infanzia, una casa diversa in cui finalmente, forse, si può essere felici:

Non sono più nella mia casa,
ma in questa sede ariosa che mi concede tutto.
La sua tranquilla geometria
dà ingresso al chiaro per i corpi
umidi e leggeri sul terrazzo
nelle tracce feriali di una pigra incuria.

Ascolto di qui le voci della piazza,
osservo come un lago il mare che si apre
nel bosco e se c'è vento
una domestica campagna di cicale
che a mezzogiorno protegge i nostri passi
quando il tempo non ha più direzione:

nella pianura totale, deserta,
e nel confine a taglio che si annerchia¹³⁴.

Nonostante non si trovi più nella casa d'infanzia, la terrazza ariosa, che gli «concede tutto», permette al poeta di respirare, di ascoltare le voci in piazza, di incontrare altri corpi, di osservare la natura e i suoi elementi, il mare, di sentire che il tempo non ha più una direzione, che finalmente si può vivere

¹³¹ *Nella casa della nostra giovinezza*, UL, p. 190.

¹³² *Trovandomi alla finestra d'un cavalcavia*, UL, p. 190.

¹³³ *Noi eravamo una casa nel mare*, UL, p. 192.

¹³⁴ *Non sono più nella mia casa*, UL, p. 196. La poesia riformula il componimento *La casa al mare* contenuto in *Poesia della fonte*.

nel momento presente. Finalmente si può vivere con gli altri e per gli altri, non intrappolati nell'idiotismo solitario né immobilizzati nel passato. Ma questo è solo un momento passeggero, un sogno che dura pochi istanti:

Col cappellaccio in testa,
sono già qui che aspetto la corriera.
Mi volto sempre indietro,
negli occhi ho la salita,
ma intanto l'isola è sparita¹³⁵.

Il soggetto finisce così per voltarsi indietro e per perdere tutto, proprio come Orfeo, che, dopo essere disceso agli Inferi per salvare Euridice, si volta indietro a cercarla, violando la promessa di non voltarsi fatta a Ade e a Persefone e perdendo per sempre l'amata.

Guardare al passato in maniera ossessiva, aggrapparsi masochisticamente all'isolamento del dolore, significa inevitabilmente far sparire 'l'isola' e con essa ogni speranza di crescita e di incontro con l'altro, di avere uno sguardo aperto sul mondo. Significa rimanere ἴδιος per sempre, in un tempo che sa solo fare marcia indietro, vivere insomma come Rutebeuf per il quale «tutto l'avvenire è già avvenuto»¹³⁶.

III.3.2. *L'ultimo viaggio di Luigi*

La sezione finale, nonché la sezione eponima della raccolta, costituisce l'ultimo capitolo della 'saga' paterna avviata dal *Disperso* e dipanatasi in tutte le raccolte successive come un *fil rouge*.

¹³⁵ *La vacanza ci apre un dolce vuoto*, UL, p. 198.

¹³⁶ *Tutto l'avvenire è già avvenuto*, UL, p. 189.

Se in *Donna del gioco* i riferimenti al padre si fanno più chiari e aperti al dato biografico, è nel libro del 1999 che il mistero della morte di Luigi ci viene svelato e che il figlio riesce finalmente a congedarsi dal padre e a pacificarsi con la sua immagine.

L'ultimo viaggio di Glenn racconta, in realtà, attraverso la stessa tecnica cinematografica per frammenti che aveva caratterizzato *Il disperso*, la giovinezza del padre, ora chiamato col *senhal* di Glenn, ora chiamato con il vero nome, Luigi, che si intreccia alla guerra in Russia e in Italia. La storia individuale del padre, e dunque del figlio, si inserisce per la prima volta nel flusso della storia collettiva. Per la prima volta il 'disperso' si fa trovare rivelando tutta l'umanità, la storicità della propria esistenza, e uscendo dalla condizione di maschera per farsi corpo vivente.

A mano a mano, la maschera americaneggiante di Glenn, ispirata a Glenn Miller, comincia a sgretolarsi («Glenn non ha più la faccia/ da film americano./ È un ragazzo colpito»¹³⁷) per lasciare spazio alla vera storia di Luigi Cucchi. A mano a mano, emergono i ricordi che legano il padre alla madre, il suo essere «delicato, e così remissivo,/ nell'evidenza del suo amore»¹³⁸, i sorrisi «più teneri che inquieti»¹³⁹ che scambia con la giovane moglie, la quale lo chiama per nome, liberandolo, testualmente, dalla maschera asfissiante di Glenn: «Luigi,/ torniamo a casa»¹⁴⁰.

Il figlio trova il coraggio di raccontare la fragilità tutta umana del padre («a tavola/ faceva gesti strani, assorto./ Faceva i conti nell'aria./ Forte per questo il giornale ha parlato/ di cagionevole salute»¹⁴¹), fragilità che sfocia

¹³⁷ *Dalle immagini dell'ospedale*, UL, p. 203.

¹³⁸ *Girava per Lecco chiamandola*, UL, p. 203.

¹³⁹ *Dal Cairo a Loreto*, UL, p. 203.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *A tavola*, UL, p. 205.

nell'estremo disegno del suicidio («Stupefacente è la freddezza del disegno,/ romantico, nella mortificazione, il compimento»¹⁴²).

Finalmente si compie la catarsi, la finzione che ci ha portati fin qui viene smascherata:

Glenn, come lo chiamavo nella mia mente io,
o com'è più dolce e semplice,
com'è più vero:
Luigi.
Resti per me una crepa d'affetto
o un lampo intermittente nel cervello.
E anche tu, che non l'hai mai visto,
lo ami.
Tu che hai taciuto, e oggi non taci più,
hai la memoria smangiata come la tua macula:
cerchi e non trovi più
nemmeno la sua voce¹⁴³.

Glenn non era altro che una maschera, un filtro necessario al contenimento del dolore, ma finalmente Luigi può essere ricordato per ciò che era. Da notare la corrispondenza tra i due bisillabi disposti in posizione speculare «Luigi/ lo ami» che vanno a formare una sorta di verso sospeso.

Il ricordo di Luigi viene filtrato, ancora una volta, dalla figura materna, colei che ha protetto e sorretto il figlio, la depositaria della verità che ha nascosto fino alla fine l'estremo segreto del suicidio, centellinandolo negli anni, e che adesso, prossima alla smemoratezza della vecchiaia, non ricorda più la voce del marito. Ma quella voce, adesso, viene recuperata dal figlio e con essa tutti i dettagli terribili che hanno fatto seguito alla morte del padre, gli effetti personali riconsegnati dalla polizia alla famiglia, il «sacchetto della

¹⁴² *Stupefacente è la freddezza del disegno*, UL, p. 206.

¹⁴³ *Glenn, come lo chiamavo nella mia mente io*, UL, p. 207.

polizia»¹⁴⁴ con la fantomatica «benda per il polso»¹⁴⁵ che, come un talismano, si staglia già dalle prime pagine del *Disperso* («Rovistando/ nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito/ ha ripescato una fascia elastica»¹⁴⁶) e ritorna anche in *Donna del gioco* («e la benda che porto è la mia disciplina,/ il suo tatuaggio su me»¹⁴⁷). La benda, simbolo delle ferite del padre riportate in guerra, la benda, che insieme agli altri oggetti di poco conto che gli sono appartenuti, è l'unico lascito di un padre a cui si ha finalmente il coraggio di dire addio:

Ciao, dico adesso senza più tremare.
Io ti ho salvato, ascoltami.
Ti lascio il meglio del mio cuore
e con il bacio della gratitudine,
questa serenità commossa¹⁴⁸.

Si conclude così, la lunga epopea familiare dei Cucchi e il «romanzo di formazione» di Maurizio¹⁴⁹, una storia raccontata con una parola cesellata, ridotta all'osso, purificata dalla prosa che, programmaticamente, il poeta definisce «infida» in quanto «nasconde/ confini traboccanti d'insignificanza»¹⁵⁰. La narrazione, del tutto impossibile all'altezza delle prose frammentarie e fuorvianti del *Disperso*, si è adesso ricomposta nel racconto in versi dell'*Ultimo viaggio di Glenn*, che rivela il «bisogno di una nudità della parola, di una parola nella quale l'artificio sembrasse

¹⁴⁴ *Lui se ne andò gettandoci*, UL, p. 208.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 7.

¹⁴⁷ *Lettera e preghiera*, DO, p. 120.

¹⁴⁸ *Lui se ne andò gettandoci*, UL, p. 208.

¹⁴⁹ A. Di Mauro, *Tutto l'avvenire è già avvenuto*, in *La Sicilia*, Catania, 27 luglio 1999, p. 30.

¹⁵⁰ *Il pensiero come lampo d'istante*, UL, p. 186.

scompare e ci fosse la presenza forte di una parola carica, densa, ma anche nuda, ruvida, violenta e piena di energia»¹⁵¹.

Un *ultimo* viaggio, dunque, *del* padre e *nel* padre, un commiato salvifico che apre una nuova pagina bianca da cui è possibile ripartire diversi e, contemporaneamente, più fedeli a sé stessi in un percorso in cui il verso si fa ancora più breve e autentico, distante dalla tentazione prosastica precedente. D'altronde è proprio qui che Cucchi fa il suo bilancio metrico personale: «La prosa è infida: nasconde confini traboccanti di insignificanza»¹⁵².

¹⁵¹ M. Cucchi, *Intervista a C. Emmi del 12 maggio 1999*, cit., p. 111.

¹⁵² *Rutebeuf*, UL, p. 186.

IV. Giuseppe Conte

IV.1. Geografia di un esordio

Il caso di Giuseppe Conte è tra i più interessanti sia per l'evoluzione della sua dizione poetica, che, soprattutto, per la sua capacità di attraversare un modello, quello neoavanguardista, per poi inaugurarne uno nuovo, diametralmente opposto.

Conte, nato a Imperia nel 1945 da padre siciliano e madre ligure, si forma tra Milano, Parigi e Bologna. A Milano, in particolare, si laurea in lettere con una tesi, seguita dal professore Gillo Dorfles, sulla retorica del Seicento da cui deriverà, nel 1972, il lungo saggio *La metafora barocca: saggio sulle poetiche del Seicento*.

Formatosi entro le propaggini della neoavanguardia, redattore de «Il Verri» di Luciano Anceschi e di «Altri termini» di Franco Cavallo, assistente dello stesso Dorfles all'università, Giuseppe Conte è in dialogo continuo con autori del calibro di Antonio Porta, inserendosi pienamente nel clima sessantottesco.

L'esordio vero e proprio risale al 1974 con un testo dal titolo *Sulla divisibilità dell'io*, apparso nell'antologia *Zero: testi e anti-testi di poesia*¹ di Franco Cavallo e con *Èpater l'artiste*, poesia apparsa nello stesso anno su «Altri

¹ G. Conte, *Sulla divisibilità dell'io*, inserita nell'antologia *Zero: testi e anti-testi di poesia*, a cura di F. Cavallo, «Altri Termini», Napoli 1974.

Termini»². L'anno successivo la medesima poesia viene inserita nell'antologia di Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia*³.

Èpater l'artiste si sviluppa come una lunga lettera in versi destinata a Franco Cavallo e in aperta polemica con posizione marxiste e freudiane rappresentate, in seno ad «Altri termini», da Roberto Esposito. Tuttavia, se la struttura del testo e i suoi riferimenti culturali consentono a Berardinelli di inserire Conte nella sezione di autori «di più diretta filiazione neoavanguardista»⁴, i moti interni che lo animano inaugurano già un distacco e un moto di rivalsa che rendono la voce del poeta siculo-ligure del tutto peculiare.

Nel suo testo-proclama, Conte individua la sovranità universale del genere umano come sua più grande utopia, afferma di voler istituire una poesia del gioco e del caos e soprattutto si pone in rottura con chi sostiene che il poeta debba essere un militante: «Solo non crederò mai che il letterato in quanto tale possa/ vantare nella lotta politica un posto di preminenza e di responsabilità/ (chi lo crede è un tardoromantico – da noi... carducciano!)»⁵. Il poeta svela i propri maestri dell'adolescenza: Tennessee Williams, Sartre, Lawrence, Miller, Scott Fitzgerald e, soprattutto, dichiara che «c'è un salto tra letteratura e mondo»⁶.

Sempre nel 1975, all'età di trent'anni, pubblica per le edizioni di «Altri termini», il suo primo libro, la plaquette *Il processo di comunicazione secondo Sade*⁷. Porsi sotto il vessillo di Sade è un atto di poetica molto forte in quanto significa porre la propria poesia non tanto sotto i processi di comunicazione

² Id., *Èpater l'artiste*, in «Altri Termini», n. 4-5, 1973-74.

³ Id., *Èpater l'artiste*, in *Il pubblico della poesia*, cit., pp. 123-134.

⁴ A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 58.

⁵ G. Conte, *Èpater l'artiste*, in *Il pubblico della poesia*, cit., p. 131.

⁶ Ivi, p. 129.

⁷ Id., *Il processo di comunicazione secondo Sade*, Edizioni di Altri termini, Napoli 1975.

da dare in pasto alla semiologia, ma porre la poesia sotto l'egida del desiderio. In quegli stessi anni dirà, a proposito di un altro poeta e narratore del desiderio come D. H. Lawrence, che «il sesso è ciò che esterna e insieme unisce, rende continui: è ciò che può darsi solo quando l'ego è sconfitto e finito. Il sesso è l'ingresso nell'inumano, nel disordine fervente e circolare delle cose»⁸. Conte è attratto da una poesia sensuale e dunque sempre più una poesia legata ai cicli della natura e al numinoso.

Già dalla struttura della sua primissima raccolta è possibile farsi un'idea della doppia anima di Giuseppe Conte: da un lato, nella prima sezione dal titolo *Il primo regime*, esplose un afflato fluviale, appassionato, un impiego del mito che non è mai decorativo ma che ne fa un alfabeto umano; dall'altro, nella sezione *Goethe teppista*, persiste ancora la tentazione della provocazione linguistica e sociologica come cifra della formazione neoavanguardista («Goethe: così scr(v)ive l'ex poeta/ che ha tradito la borghesia diventando "intellettuale organico»⁹). E anche nella prima sezione dedicata al mito non solo le arditezze linguistiche e gli enjambements si susseguono abbondantemente («n'ere», «n'ominò», «s'emplice», «s'alparono», «sfu/sa», ecc.¹⁰), ma contenuto e impalcatura testuale si smascherano l'un l'altro, in un gioco metaletterario straniante («e io predissi/ una lacuna testuale, in questo verso»; «In un'altra lacuna del testo interstizio/ tra che è già avvenuto e Atlantide»¹¹).

Nel 1978, ripropone nell'antologia *La parola innamorata* solo la prima sezione del libro del 1975, volgendo il titolo in *La figlia del sole e di Perseide*, e

⁸ Id., *Metafore rosse*, in *L'arto fantasma*, cit., p. 201.

⁹ Id., *Goethe teppista*, in *Il processo di comunicazione secondo Sade*, peQuod, Ancona 2005, p. 43.

¹⁰ Id., *Il primo regime*, in *Il processo di comunicazione secondo Sade*, cit., pp. 27-28.

¹¹ Ivi, p. 28, p. 29.

aggiunge due testi inediti, uno dedicato alla mitologia azteca, *La conquista del Messico*, e l'altro al mondo etrusco, *Animali etruschi*.

Come evidenzia Francesco Napoli, i giochi fonici e le tmesi arditissime che caratterizzavano i suoi testi all'altezza de *Il processo di comunicazione* vengono ridotti o rimossi nel testo approntato per *La parola innamorata*¹². Forme come «al cune», «v'ascelli», «s'ogni» vengono unificate in «alcune», «vascelli», «sogni», mentre in altri casi forme dello stesso tipo che si spezzano tra la fine di un verso e l'inizio del successivo vengono mantenute senza apostrofo («n/ere», «s/alparono», «n/ude», ecc.). Tale processo di appianamento linguistico giunge realmente a compimento solo nel 1979, con la pubblicazione della raccolta *L'ultimo aprile bianco*. Le forme spezzate sono adesso totalmente ricomposte all'inizio del verso successivo e la finalità del poeta non appare più la rottura, bensì la ricomposizione.

In quest'ultima raccolta si confermano i testi già antologizzati nel 1978 nell'antologia di Pontiggia e Di Mauro a cui si accompagna una serie di poesie profondamente legate al mito e soprattutto purificate dalle istanze sperimentalistiche del passato.

Ciò che Conte ha sempre più a cuore è la fede nel mito e nella natura, una fede che gli consente di ritrovare il piacere della scrittura poetica dopo anni di scrittura saggistica, di critica letteraria e di aridità poetica. *L'ultimo aprile bianco* sancisce ufficialmente, infatti, questa ritrovata gioia del canto. Ed è così che i versi si riempiono di mare e di alberi, di galeoni e di dei. Il mondo si riapre all'incanto.

¹² Cfr. F. Napoli, *Giuseppe Conte: dal gioco al sogno*, in G. Conte, *Il processo di comunicazione secondo Sade*, cit., pp. 9-19.

IV.2. Dall'ultimo aprile bianco all'Oceano e il ragazzo

È nel 1983 che Conte dà alle stampe il libro che lo consacra definitivamente¹³, *L'Oceano e il ragazzo* (che d'ora in poi indicheremo con la sigla OR), in cui confluisce buona parte dei testi de *L'ultimo aprile bianco* (UAB). Le varianti tra i due libri sono minime, legate a pochissimi testi come *Un giorno se mi leggerà il lettore del* e *Dopo Marx, Aprile*, che pur restando del tutto immutata prenderà il titolo, meno 'politico', di *Dopo Marzo*.

Il testo più rimaneggiato è *Un giorno se mi leggerà il lettore del*. Si offre una visione sinottica rispettivamente della redazione di UAB e di quella di OR, rimasta immutata sia nell'edizione del 2002¹⁴, che in quella omnia del 2015 dell'Oscar Mondadori¹⁵:

Un giorno se mi leggerà il lettore del terzo millennio, saprà che c'erano gli alberi e i desideri, le palme e i pini, e gli eucalipti dalle foglie a quarto di luna, e le rose: chi non voleva più soffrire, e chi voleva fare l'amore insieme per le strade e chi donava se stesso, il sesso, i fiori e i poemi violenti e lontani per essere semplici e	Un giorno se mi leggerà il lettore del terzo millennio, saprà che c'erano gli alberi e i desideri, le palme e i pini, e gli eucalipti dalle foglie a quarto di luna, e le rose: chi non voleva più soffrire, e chi voleva amare tutto, chi di se stesso faceva dono e dei poemi violenti e lontani erano, semplici e
---	--

¹³ La recensione di Calvino lo colloca a metà tra la poesia ligure e quella inglese e mostra di apprezzarne gli aspetti più originali: «Due cose soprattutto mi colpiscono della poesia di Conte: un interesse per la descrizione come cattura dell'oggetto nella rete verbale [...]; e il modo come queste immagini si dissolvono in fughe fantasmatiche o nomenclatorie o si assottigliano in geroglifici astratti [...], significanti in continuo inseguimento di significati sfuggenti o d'un significato globale e inesauribile (I. Calvino, *L'Oceano e il ragazzo di Giuseppe Conte*, in *Saggi: 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1995, p. 1052 (prima uscito con il titolo *Un poeta per Diana*, «La Repubblica», 12 gennaio 1984).

¹⁴ G. Conte, *L'Oceano e il ragazzo*, Introduzione di G. Ficara, TEA, Milano 2002.

¹⁵ Id., *Un giorno se mi leggerà il lettore del*, in *Poesie (1983-2015)*, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 2015, p. 13.

Se la prima strofa rimane tale e quale, la seconda subisce invece dei rimaneggiamenti considerevoli. L'amore libero e liberatorio («voleva fare l'amore insieme per le strade»), la patina sensuale che rende natura, sesso e poesia veri e propri sinonimi, vengono smorzati nella seconda redazione, che sostituisce il verso con un più generico ma assoluto «voleva amare tutto». Il penultimo verso viene reso invece più oscuro nella redazione di OR, in cui viene cassata la proposizione finale «per essere semplici». Ciò che emerge dalla lettura di UAB è che chi fa il dono di sé stesso e dei propri «poemi violenti e lontani» lo fa per essere, paradossalmente, “semplice” e “debole”, inerme. La violenza del canto, la potenza del mito che giunge da tempi lontani e inattingibili, rende i poeti semplici, cioè più umili e umani. Il nesso logico, che in questa prima redazione appare lineare, viene complicato, nella redazione di OR, dall'aggiunta di una virgola tra la copula e i nomi del predicato «violenti e lontani erano, semplici/ e deboli». Attraverso questo procedimento, ne deriva, se non si vuole credere che la virgola sia stata messa in barba alle norme di punteggiatura italiana, che gli aggettivi «violenti e lontani» siano stati invece trasferiti a completamento non di «poemi» ma del «chi» iniziale, anche se non perfettamente rispettoso della concordanza del numero. Se questa interpretazione non fosse peregrina, si potrebbe pensare che Conte abbia voluto creare, nell'ultimo verso di questa seconda e definitiva redazione, un ossimoro violento: chi fa

¹⁶ Id., *Un giorno se mi leggerà il lettore del*, in *L'ultimo aprile bianco*, Guanda, Milano 1979, p. 32.

¹⁷ Id., *Un giorno se mi leggerà il lettore del*, in *L'Oceano e il ragazzo*, Introduzione e note di G. Ficara, Rizzoli, Milano 1983, p. 44.

poesia, chi fa dono di sé e dei propri poemi, è contemporaneamente 'violento' e 'lontano', 'semplice' e 'debole', attraversato da forze oscure che lo agitano, ma che, una volta riversate sulla carta, si tramutano in messaggio semplice, debole perché umile nel suo porsi come dono da uomo a uomo. Sembra insomma che in OC il tono venga reso quanto più possibile ieratico, più ancorato al mito che alla contemporaneità (viene espunta, ad esempio, una poesia che parla di uomini che bevono Coca-Cola) costruito più da immagini condensate e da parole cariche semanticamente, che da perifrasi diluite o pompose.

Il dato maggiormente significativo, che tra l'altro avvalorava la nostra tesi, è l'esclusione, nel passaggio da OR a UAB, di tutte le poesie più manieristiche, delle traduzioni di D. H. Lawrence di mano dello stesso Conte e soprattutto delle poesie che presentano un'immagine del sesso dirompente e violenta¹. La sensualità panica sottesa ai versi di Conte, che rimane tale nella raccolta del 1983, viene epurata dalle rappresentazioni più esplicite (l'abbiamo visto poche righe fa a proposito delle varianti di *Un giorno se mi leggerà il lettore del*).

Avviene anche che l'autore rimuova nella raccolta tutti quei testi di UAB che, ad esempio, rappresentano delle immagini falliche: «sessi immani sul pube della terra», «freschi sessi divini»², «il sesso che non può più che

¹ Si offrono di seguito, secondo l'ordine de *L'ultimo aprile bianco*, i titoli delle poesie escluse da *L'Oceano e il ragazzo*. Dalla sezione *Decorazioni ed estasi*: *L'acanto che tra le foglie di verde creta*; *I papaveri che come navicelle di*; *Gli uomini che credono di avere l'anima*; *Lo sfacelo degli acanti, che ora*; *Wasichu*; *Le mani che sono ganci tesi a*; *Il ritorno della leggera morte*; *Sul deserto delle città, le mani*; *Lei mi diceva proprio così*; l'intera sezione *Wasichu* contenente le traduzioni da D. H. Lawrence. Vengono esclusi Da *Il dio senza corpo* i frammenti *Il sole allora sorgeva, e si diceva è*; *La tartaruga mangia-insalata*; da *La conquista del Messico: Il ritorno di Quetzalcoatl*; da *Animali etruschi: Drago ippocampo serpente*; *L'uomo che lotta con i grifoni, che*; *Quadriga che sale dal mare, cavalli*. Oltre alla rimozione di questi testi va segnalata l'inversione dell'ordine di alcune sezioni o lo spostamento di alcune poesie da una sezione all'altra.

² *Lo sfacelo degli acanti, che ora*, UAB, p. 34.

penetrare che brevi labbra»³. La sensualità animerà i versi contiani anche nella seconda raccolta, ma lo farà in chiave maggiormente spiritualizzata. Il punto non è, sembra accorgersi Conte, giocare al rialzo cercando le immagini più ardite; il punto è restituire a chi scrive e a chi legge il piacere della poesia, un piacere che parte dal corpo e da un corpo che si riscopre tale nel contatto con la natura e con la ricerca dell'altro da sé.

Sempre in questa direzione, OR si arricchisce di nuovi componimenti, *l'Elegia scritta nei giardini di Villa Hanbury* e le sezioni *Altari achei*, *Natura morta con clessidre*, *Dee in esilio*, *Ballate*, *Reincarnazioni*, *rifioriture*, e *Poesie d'occasione*. Alla cultura sioux e alla mitologia azteca che avevano ispirato *L'ultimo aprile bianco* come proposta di un mito 'nuovo', non ancora del tutto frequentato e soprattutto non 'bianco', al mondo etrusco profanato dal rigore legislatore dei romani, si sommano adesso la mitologia celtica con la leggenda dell'oceano e del ragazzo, quella scandinava e quella classica del mondo greco-romano, a voler restituire del mito un'immagine sconfinante, che supera limiti geografici e temporali, finalmente di tutti e per tutti.

Ci sembra evidente che le due raccolte non siano affatto indipendenti l'una dall'altra ma che, anzi, *l'Oceano e il ragazzo*, riedita nel 2002 TEA, si configuri come un aggiustamento e un accrescimento dell'*Ultimo aprile bianco*, un'operazione sentita da Conte come necessaria. Si tratta, infatti, di un ulteriore sforzo di cesellatura che ha il fine di rendere il mito non il semplice oggetto del canto, non l'orpello della parola, ma il suo inchiostro, le sue corde vocali, la sua sostanza più intima.

Da un punto di vista formale, ne *L'Oceano e il ragazzo*, Conte ricorre spesso all'isostrofismo, dando un'illusione di regolarità e di adesione alla tradizione, quando questa viene in realtà progressivamente erosa

³ *Le mani che sono ganci tesi a*, UAB, p. 37.

dall'interno. Se pensiamo alle misure lunghe e sperimentali degli anni Settanta, primo fra tutti di *Èpater l'artiste*, la raccolta del 1983 segna apparentemente una virata decisa verso forme più tradizionali (si pensi alle tmesi de *L'ultimo aprile bianco* del 1979 che ne *L'Oceano e il ragazzo* vengono sistematicamente cassate).

La struttura strofica più ricorrente è la quartina, in gran parte dei casi caudata con l'ultimo verso che corrisponde quasi sempre ad una sola parola, tale da generare versi brevissimi dal bisillabo al trisillabo.

Ci sono anche numerosi componimenti costruiti in distici, come *l'Elegia scritta nei Giardini di Villa Hanbury* che si articola in versi liberi non rimati, fatta eccezione per la presenza di una rima identica («accolto/ accolto») e di una rima baciata («restituiremo/passereemo»). Un dato interessante è dato dalla sezione *Natura morte con clessidre* che ospita una serie di sonetti i cui versi si presentano eterometrici e non sempre rimati (ove le rime sono presenti non sembrano inserirsi in uno schema ben preciso).

Già da questa breve ricognizione metrica, appare evidente come il ritorno al mito è equivalso certamente, da un punto di vista formale, ad un ritorno alla tradizione, ma che questa adesione alla tradizione non potrà mai essere totale. Aderire in toto a certi schemi canonici come il sonetto e porsi sotto il vessillo del mito avrebbe avuto un effetto del tutto manieristico, rischiando di declassare il mito a mitologia.

IV.2.1. Il mito del padre-mare

Come si è visto, *L'ultimo aprile bianco* nasce proprio dall'esigenza di riportare la poesia nell'alveo del mito e, più ampiamente, della natura, che del mito si fa espressione⁴.

Ad ispirare questa operazione probabilmente è l'immersione di Conte nella lettura di autori come Lawrence, Hillmann, Eliade, Jünger, Spengler e di opere come *Alce nero parla*, ma soprattutto i numerosi viaggi che il poeta compie per il mondo, da New York all'Argolide, dalla Grecia micenea alle irlandesi Galway e isole di Aran.

È proprio quest'ultimo viaggio, compiuto alla ricerca delle ultime tracce dei Druidi e dei Celti, ad affascinare il poeta di Porto Maurizio e a schiudergli definitivamente le porte del mito. È proprio in Irlanda che egli trova, quasi sotto dettatura, le parole necessarie ad ultimare la ballata che chiude *l'Oceano e il ragazzo* e che le dà il titolo. A Galway, infatti, viene a conoscenza di una leggenda che narra di un ragazzo muto che, immergendosi nelle profondità degli oceani, ritrova la propria voce insieme a tutte le parole e ai canti del mondo. Grazie all'Oceano, il ragazzo torna a «parlare con il ritmo delle acque e dei venti, delle foglie che cadono e dei fuochi che ardono, sino a diventare il primo Poeta del suo popolo»⁵. Proprio come il ragazzo muto della leggenda irlandese, anche Conte era alla ricerca di una voce nuova, di un canto in grado di parlare all'umanità dell'umanità, finalmente liberato da sovrastrutture asfissianti. Il mito celtico finalmente sembrava offrire la

⁴ Dirà Conte, a proposito di quegli anni: «Il giovane materialista assoluto, glorificando la carne e il sesso, trovava lo spirito e Dio. Il giovane delle periferie urbane – avevo abitato a Sesto San Giovanni e a Torino verso il Lingotto – riscopriva gli alberi, la varietà allucinatoria dei fiori, la potenza senza pause del mare. E sentiva che lì, in una corolla, in un ramo, nella schiuma della risacca, persisteva qualcosa di arcaico, di essenziale e di divino» (Id., *Il passaggio di Ermes*, Ponte alle Grazie, Milano 1999, p. 15).

⁵ Id., *Terre del mito*, Longanesi, Milano 2009 [Mondadori, Milano 1991], p. 24.

giusta cornice per raccontare la propria metamorfosi poetica all'insegna della sapienza dell'Oceano, grande metafora dell'origine della vita.

Dunque, anche per Conte l'acqua, declinata nell'immagine del mare, ha una potente funzione taumaturgica. Il mare ha, nel sistema de *L'Oceano e il ragazzo*, una centralità indiscussa. La parola 'mare', infatti, ricorre per ben 53 volte e la parola 'oceano' 8. 'Mare' è il lemma a maggiore frequenza in tutta la raccolta, seguita da 'fiore' (33 occorrenze) e da 'pietra' (31 occorrenze). La predominanza dei primi due lemmi non è casuale se si pensa che nel libro il campo semantico marino scivola, spesso nella cornice di un'iperbole, nel campo semantico della botanica: «mare di verde»⁶, «fiori brevi, gualciti e ancora splendidi di mare»⁷, «fatti alberi e mare»⁸, «mare di mimose e di corbezzoli»⁹, «spume di un mare vegetale»¹⁰. Ciò ci risulta chiaro se pensiamo alla fisionomia del paesaggio ligure, e in particolare di Porto Maurizio, città natale dell'autore¹¹, luogo bagnato dal mare e rigoglioso di vegetazione, e dall'altro dal «rapporto tra acqua e terraferma così labile»¹² e all'«intersezione degli elementi»¹³ e dei campi semantici che sempre caratterizzerà la poesia contiana.

È in questo scenario marino-vegetale, in particolare nell'*Elegia scritta nei giardini di Villa Hanbury*, che appare una parola rivelatrice: «padre-mare».

⁶ Id., *Le magnolie che fioriscono con rari fiori*, da *L'Oceano e il ragazzo*, in *Poesie (1983-2015)*, Mondadori, «Oscar», Milano 2015, p. 11. D'ora in poi si indicherà il titolo della raccolta con la sigla OR.

⁷ *Gli alberi che sono azzurri nelle ore di*, OR, p. 12.

⁸ *Elegia scritta nei giardini di villa Hanbury*, OR, p. 34.

⁹ *Reincarnazioni, rifioriture*, OR, p. 63.

¹⁰ *Viole del pensiero*, OR, p. 70.

¹¹ «Scopro che l'archetipo della città era per me Porto Maurizio, la cittadina ligure tutta scoscesa e aguzza di campanili, palazzi e orti in cui ero nato e cresciuto» (Id., *Nota dell'autore*, in *L'Oceano e il ragazzo* (2002), cit., p. 6.

¹² Id., *Terre del mito*, cit., p. 29.

¹³ Ivi, p. 23.

A partire dalla raccolta del 1983, il mare viene investito di una funzione paterna, di un maestro la cui maieutica si rivela essenziale al canto. Se riconsideriamo il titolo del libro, *L'Oceano e il ragazzo*, viene da chiedersi allora quale sia l'identità del ragazzo-figlio. Non si tratta solo del giovane muto descritto dal mito irlandese ma anche delle figure fanciulle dell'azteco Nanauatzin, della dea Artemide, del dio marino Manannan mac Lir, di «Giuseppe, figlio di Anita e di Franco»¹⁴. La schiera di ragazzi presenti lungo tutto il libro non ci sorprende se si considera che la divinità del pantheon greco che più affascina Conte è proprio l'Ermes bambino descritto dall'*Inno* omerico, l'inventore della lira (e della lirica) e vero modello dell'«energia puer dell'anima»¹⁵.

'Ragazzo' è una parola che ricorre con una certa frequenza (12 volte) ed è sempre inserita in un paesaggio marino. Ad esempio, «l'ultimo ragazzo drogato», viene trovato «morto in / riva al mare» e descritto come un «residuo organico», «impotente contro la continuità / della risacca, incrostato di grani / di sabbia splendente»¹⁶, quasi un osso di seppia di montaliana memoria.

E sempre con il mare dialoga ovviamente il ragazzo della ballata *L'Oceano e il ragazzo camminano*:

E mette per mare zattere
il Ragazzo, vuole avere una voce
e naufraga in una battaglia
di trote e d'else di luce.
[...]

¹⁴ *Altari achei*, OR, p. 37.

¹⁵ *Id.*, *Introduzione*, in *La lirica d'Occidente. Dagli inni omerici al Novecento*, antologia a cura di Giuseppe Conte, Guanda, Parma 1990, p. 11.

¹⁶ *L'ultimo ragazzo drogato*, OR, p. 17.

Non tace l'Oceano non tace
lo sa lui il Ragazzo che scende
c'è una voce più a fondo del buio
che accende più azzurri maelstrom

[...]

lo vede il Ragazzo quell'attimo
le acque fanno nascere un sole
e scende, va a fondo a fondo
e trova lì Sogni e Parole –

le prime Parole del Mondo.

L'Oceano e il Ragazzo li scorta
il vento di cenere e d'erica
è un Canto il Ragazzo ora, è un Canto
nato appena, invincibile¹⁷.

Il ragazzo si immerge in fondo al mare alla ricerca della propria voce e finisce per trovarla, potenziata nella poesia, solo dopo aver naufragato ed esser stato sbattuto dai vortici marini. È solo dopo aver conosciuto l'abisso e dopo aver lottato con l'oscurità che la vita e la parola possono rinascere e riemergere del tutto rinnovate.

La potenza logopoietica del mare è un *topos* che ha già una sua tradizione alle spalle. Ci sono, infatti, altri ragazzi che cercano la propria voce tra le onde del mare: il Whitman di *Foglie d'erba* e il Montale degli *Ossi di seppia*. In Whitman, autore amato da Conte e da lui tradotto, il soggetto riesce a raggiungere la parola, vera, estrema, della vita, ascoltando le onde del mare: «Una parola allora (perché la voglio conquistare) / la parola conclusiva, superiore a tutto, / sottile, fatta salire, - che cosa è? – io ascolto; / la sussurrate

¹⁷ *L'Oceano e il ragazzo camminano*, OR, p. 60.

voi, e così per sempre, onde del mare / È quella che viene dai vostri liquidi bordi e dalle umide sabbie?»¹⁸.

Ma anche il Mar Ligure di Montale ha una funzione onomaturgica in quanto consegna al ragazzo-poeta, immessosi nel mondo adulto, le parole del mito e della poesia:

Più di una cosa ci affidi,
padre, e questa è: che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe
che rechiamo con noi, api ronzanti.
[...]
E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco¹⁹ (Montale 1989, 58)

Le parole del mare sono intrise di «sale greco», dunque imbevute di segreti e di divino e il poeta degli *Ossi* immagina come sarebbe poter accordare la propria voce, il proprio «balbo parlare», alle «salmastre parole» del mare, per esprimere la propria «malinconia / di fanciullo invecchiato»²⁰, alla stregua del ragazzo muto contiano²¹.

¹⁸ I versi di Whitman qui proposti sono tratti dalla traduzione dello stesso Conte (W. Whitman, *Foglie d'erba*, scelta, traduzione e introduzione di G. Conte, postfazione di H. Bloom, Mondadori, Milano 1991, p. 151).

¹⁹ E. Montale, *Noi non sappiamo quale sortiremo*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1989 [Gobetti, Torino 1925], p. 58.

²⁰ Id., *Potessi almeno costringere*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, p. 60.

²¹ Il 'padre-mare' incarna, però, un *nomos* antagonistico: «Così, padre, dal tuo disfrenamento / si afferma, chi ti guardi, una legge severa» (Montale 1989, 56). Al cospetto del mare il poeta prova lo stesso rancore e il senso di rivalsa di un figlio che, facendosi adulto, prova nei confronti del padre: «E questa che in me cresce / è forse la rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre» (Id., *Giunge a volte, repente*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit, p. 57).

Eppure, il mare dell'*Oceano e il ragazzo*, non si configura soltanto come punto d'origine del canto poetico. Interrogando ancora le concordanze, notiamo infatti come la parola 'mare' venga spesso accompagnata da aggettivi come 'celibe', 'individuale', 'sterile', aggettivi che riecheggiano il mare *celibate and single* di D. H. Lawrence, autore amato da Conte e anch'esso lungamente tradotto²² già dai tempi de *L'ultimo aprile bianco*. Il motivo della sterilità non sarà del tutto indifferente a Conte, il quale, nella sua traduzione del 1989, renderà il verso *sapless foliage of the ocean* di Shelley in «lo *sterile* fogliame degli oceani»²³ (nostro il corsivo). Il tema dell'infertilità, come vedremo, avrà più ampi sviluppi nelle raccolte successive, ma già all'altezza dell'*Oceano e il ragazzo* la sterilità del mare si fa carico della sterilità del soggetto, quasi sempre bloccato nella condizione di figlio.

Nella *Nota d'autore* dell'edizione del 2002, lo stesso Conte svela l'importanza del rapporto con il padre durante la stesura del libro: «L'*Oceano e il ragazzo* è il libro in cui culmina la mia giovinezza: perché è l'ultimo libro scritto e pubblicato quando era ancora in vita mio padre [...]; l'ultimo libro dunque scritto nella condizione di figlio, di uno che deve ribellarsi per cercare se stesso, senza la responsabilità di sentirsi in prima fila davanti alla morte e davanti alle ombre»²⁴. Il ragazzo è sempre sottomesso all'autorità incantatrice del padre, ma, essendo ancora intrappolato nella condizione di figlio e di fanciullo, non può essere padre a sua volta: «come il mare celibe,

²² Cfr. D. H. Lawrence, *Il mare*, in *Poesie*, traduzione di G. Conte, Mondadori, Milano 1987, pp. 34-37. Già alcune traduzioni contiane di Lawrence erano però apparse ne *L'ultimo aprile bianco* del 1979, poi cassate ne *L'Oceano e il ragazzo*.

²³ *Sapless* è letteralmente 'secco', 'senza vita', ma Conte preferisce assegnarvi una connotazione di sterilità (cfr. P. B. Shelley, *Poesie*, a cura di G. Conte, Rizzoli, Milano 1998 [1989], pp. 192-93).

²⁴ G. Conte, *Nota dell'autore*, in *L'Oceano e il ragazzo*, introduzione di G. Ficara, TEA, Milano 2002, cit., p. 9.

individuale, votato/ al gioco della vita nella sterilità, a/ consumarsi e far nascere»²⁵.

Non a caso, la dea a cui è interamente dedicata la sezione *Dee in esilio* è la dea Artemide, la Ἀνύμφευτος ('la senza nozze') e la Βοῦμώ ('terribile'), colei che conservandosi vergine, ed eterna ragazza, ha dunque rinunciato alla maternità per darsi alla caccia e alla vita nei boschi.

IV.2.2. *Morire è tornare*

È il 1976 e, nelle pagine del «Verri», Giuseppe Conte riflette su quella che dovrebbe essere la missione della scrittura poetica: «La poesia non ha mai valore privato o didascalico, ma sempre un valore cosmogonico e tumultuoso: ci porta alle origini, all'essenziale»²⁶. Una consapevolezza, questa, che egli matura proprio nella seconda metà degli anni Settanta e che lo porterà a prendere sempre più le distanze da una poesia che, pur di manipolare il significante allo stremo, rinuncia a farsi portatrice di un significato universale; ma ancora da una critica che viviseziona la letteratura al punto di ridurla in cenere, e soprattutto da una cultura, quella occidentale, che ha perso il proprio rapporto fondativo con il mito: «Mi ribellavo a un'Europa insterilita, inaridita, avvelenata, a una cultura analitica (sociologismo, freudismo, strutturalismo, semiotica) che strozzava ogni slancio creativo e rendeva impossibile pensare a nuovi scenari di canto, a una poesia più astratta, intellettuale, ideologica e intimistica, priva di energie cosmiche e di divinità»²⁷.

²⁵ *Nanauatzin*, OR, p. 27.

²⁶ G. Conte, *Le istituzioni del desiderio*, cit., p. 68.

²⁷ Id., *Nota dell'autore*, in *L'Oceano e il ragazzo* (2002), cit., pp. 5-6.

Conte decide così di adottare un punto di vista che non sia solo quello del mito classico occidentale, ma che sia anche quello del mito azteco e di quello celtico intersecando la cultura etrusca e quella sioux. Questa curiosità per cosmogonie 'altre', che egli mutua soprattutto da D. H. Lawrence, si riverbera in tutto *L'Oceano e il ragazzo*.

Nella sezione *Animali Etruschi*, il poeta offre una serie di frammenti 'iconici' per i quali si è ispirato alle urne funerarie del Museo Etrusco di Volterra. Alle immagini dei defunti che «entrano nella morte con i capelli/ raccolti dietro la nuca, in un sorriso/ prosciugato»²⁸ si alternano quelle di un bestiario fantastico che include delfini volanti, draghi, grifoni, cinghiali, serpenti e cavallucci marini.

Eppure, quello che parrebbe un mero dato ornamentale, si offre come un *modus moriendi* del tutto inedito rispetto al catechismo cattolico e occidentale. La morte, infatti, viene raffigurata in maniera inedita, spogliata di ogni eco funerea:

Non fu «uomo» questo che vedi sgretolato
in foglie, cortecce, calcinacci, intorno
a un teschio. Fu gioia senza nome, leggera,
di pietre, di ali, di sole²⁹.

Il cadavere decomposto, tramutandosi in foglia, corteccia, pietra, torna ad essere parte della natura. L'uomo, caduco tanto quanto una pianta o un animale, partecipa come loro alla vita cosmica. La morte così non è altro che un momento imprescindibile del ciclo dell'esistenza, un rito di passaggio e di trasformazione da non temere. Si spiega così la lunga schiera di animali marini che accompagna il defunto all'estremo passo, a ricordargli il destino

²⁸ *Entrano nella morte con i capelli*, OR, p. 22.

²⁹ *Ibidem*.

che accomuna tutte le creature. Tale suggestione non è estranea alle descrizioni di D. H. Lawrence, che, nei suoi *Libri di viaggio e pagine di paese*, diari di viaggio a cui Conte si ispira, scrive che

per gli Etruschi tutto era vivo; l'intero universo viveva e la funzione dell'uomo era di vivere egli medesimo in mezzo a esso. Egli doveva trarre la vita dentro di sé, fuori delle vaganti immense vitalità del mondo. [...] Nelle tombe lo vediamo: un angoscioso stupore e un vivido sentimento che palpita al di sopra della morte. L'uomo nudo e splendente per l'universo, poi viene la morte: egli si tuffa nel mare e parte per l'aldilà. Il mare è quella vasta creatura primordiale che ha pure un'anima, la cui intima essenza è il grembo di tutte le cose, dal quale tutte le cose sono emerse e nel quale tutte di nuovo scompaiono³⁰.

Il mare rappresenta l'origine della vita e al tempo stesso la destinazione a cui fare ritorno dopo la morte. Morire, dunque, significa ritornare, cioè tornare alla vita semplicemente mutati in altra forma.

Il tema della morte e le suggestioni lawrenciane tornano ancora nella sezione successiva, *La conquista del Messico*. Il poeta spiega nelle note finali come nella cosmogonia azteca gli astri nascano dal sacrificio di un dio, in questo caso il dio ragazzo Nanauatzin, che accettando di immolarsi gettandosi nel fuoco diventa il sole. Ed è a questo dio solare che il poeta desidera guardare come a un modello esistenziale, perché il «sole sa tornare», mentre lui invece non ha ancora appreso quest'arte («io che ho trent'anni, che non posso più/ crescere, che non so tornare, scelgo/ parole per essere il dio del sole –»)³¹.

³⁰ D. H. Lawrence, *Luoghi etruschi*, da *Libri di viaggio e pagine di paese*, in *Tutte le opere di D. H. Lawrence*, a cura di P. Nardi, vol. X, Mondadori, Milano 1961, p. 51; p. 55.

³¹ *Il sogno del giorno dei trent'anni*, OR, p. 26.

Così il corpo di Nanauatzin consumato dal fuoco («non è mia, non è mia la/ pelle che si apre in solchi, le lunghe/ ciglia di cenere che volano, le/ palpebre crollate³²) viene trasfigurato e si trasforma nel sole. E ancora la morte di Tezcatlipoca che offre il suo cuore in sacrificio per mantenere in vita il sole anticipa un ritorno, quello dell'alba («e io//muoio, faccio tornare// l'alba»³³) che si realizza grazie al suo sacrificio. La morte, ancora una volta, non si configura come una fine, ma è un ritorno che rende nuovi, un'arte che va appresa votandosi alla fede nei cicli delle anime tipica dell'animismo³⁴.

Non è un caso che il campo semantico del ritorno sia vitalissimo in tutta la raccolta: i verbi 'tornare' e 'ritornare' presentano rispettivamente 19 e 8 occorrenze, mentre l'avverbio 'ancora' si ripete per 22 volte.

Se andiamo a rileggere *L'ultimo aprile bianco*, poesia che apre la raccolta e che dà il nome alla 'raccolta-avantesto' del 1979, il primo verso recita proprio «Aprile che ritorna e che consuma nei/giardini di ginestre e di acanti, nei/ voli di passerini invisibili e nei calendari»³⁵. Aprile, che fa il verso a Eliot e al suo celebre «aprile è il più crudele dei mesi», rappresenta l'ultima primavera occidentale prima del ritorno degli dèi.

Aprile, che per l'Eliot della *Terra desolata* è un'amara illusione in quanto la primavera genera i suoi frutti e i suoi germogli ma a partire dalla terra morta, per Conte è invece un'occasione di rinascita, anzi, di ritorno e di comunione con il cosmo³⁶. Venuto meno il monopolio 'bianco', dunque

³² *Nanauatzin*, OR, p. 27.

³³ *Tezcatlipoca*, OR, p. 29.

³⁴ A proposito di animismo, anni più tardi l'autore riflette sulla necessità di riconsiderarlo come forza motrice per il recupero del mito nella società: «Animismo primitivo e potenza epica sono i nostri punti di partenza per una riesecuzione del mito ai giorni nostri: non decorazione, e neppure alone mistico: ma atto ciclico di conoscenza incarnata in oggetti numinosi, in divinità» (Id., *Il passaggio di Ermes*, cit. p. 43).

³⁵ *L'ultimo aprile bianco*, OR, p. 5.

³⁶ L'autore include Eliot tra gli autori che fanno del mito una cornice ornamentale, distinguendolo dagli ultimi discendenti del Romanticismo, tra cui Lawrence: «Bisogna

'occidentale', Conte auspica un ritorno al mito e alla poesia che possa sanare l'anima dell'Europa decadente, dove tutto ristagna in un indistinto presente. Il poeta sente tutto il peso di una società spersonalizzata e spersonalizzante, sa che «niente ora nasce e muore più, in Europa» e rivendica la necessità della «gioia della poesia»³⁷.

Egli sente che, perché questa operazione sia davvero efficace, è necessario purificare la parola, restituirla al suo senso primitivo rinunciando ai nomi consueti e ritornando al silenzio delle origini. La parola 'nome' ricorre, infatti, con una certa insistenza (14 volte). Ripercorrendone i contesti, notiamo come il nome, specie quello di battesimo, debba essere 'abbandonato' perché si compia la metamorfosi d'amore (questo il titolo di uno dei componimenti che si apre, significativamente, con una citazione di Dylan Thomas):

*Though they sink through the sea they shall rise again;
Though lovers be lost love shall not.
DYLAN THOMAS, And death shall have no dominion*

Giuseppe era il mio nome di
cristiano, ora non ho più nome: sono
api e lucertole, pietre e mimose, il
mare: lei non mi potrà riconoscere.

Lei non mi potrà più dire: amore.
Potremo volare insieme all'alveare
del sole, vicini e sconosciuti, rovinare
in frane da sentieri scoscesi sulle spiagge

rocciose, essere due conchiglie nel silenzio

distinguere tra chi utilizza il mito come cornice ordinatoria classicistica, aristotelica, antiromantica: Pound, Valéry, Eliot, Joyce. E poetiche che usano il mito come forza creatrice di una nuova visione simbolica – di derivazione romantica – del mondo: D'Annunzio, Yeats, Lawrence, Jünger» (Id., *Il passaggio di Ermes*, cit., p. 67).

³⁷ *Trans-Europe-Express*, OR, p. 20.

del fondale³⁸.

Il nome cristiano assegnato al momento del battesimo cessa di esistere al momento della morte. L'anima torna a reincarnarsi nella materia sottoforma di ape o di lucertola, ma nemmeno questa metamorfosi che rende irriconoscibili impedirà agli amanti di riunirsi, come due conchiglie negli abissi marini. Il nome, dunque, perde la sua ragion d'essere di fronte alla ciclicità infinita della vita³⁹.

La vera gioia è la «gioia senza nome»⁴⁰ e il vero amore è «l'amore che non ha nome»⁴¹ e che «non sa i nomi»⁴². O ancora in *Dopo Marzo*, il poeta desidera «dimenticare città, nomi, desideri/ di uomo»⁴³ (corsivo nostro), dimenticare quindi la propria natura umana e diventare albero, fiore, pietra. Dopo il freddo di marzo e, fuor di metafora, dopo il freddo della società delle macchine e dei finti desideri, è possibile far tornare aprile e dunque la poesia, la danza, la natura che non finisce. In tal senso, la prima redazione del componimento *Dopo marzo* ci dà una chiave di lettura importante. Ne *L'ultimo aprile bianco*, la poesia, infatti, reca il titolo *Dopo Marx*, poi reso *Dopo marzo* ne *L'Oceano e il ragazzo*, forse per mettere in risalto la componente metafisica più che quella 'militante' suggerita dal riferimento a Karl Marx. E ancora, il nome finisce per essere fuorviante anche nella tradizione del mito. È il caso di Artemide, la cui natura di dea libera e selvatica, viene

³⁸ *Metamorfosi d'amore*, OR, pp. 20-21.

³⁹ A proposito di *Metamorfosi d'amore* scrive Roberto Carifi: «il luogo della poesia è nel fondale, nella preistoria sommersa dall'avvento della 'civiltà' cristiano-platonica, che in nome del Nome (del Nòmos) ha incenerito la pluralità eteronoma e polimorfa del corpo: ora restituito alla sua gloria indicibile, innominabile» (R. Carifi, *Giuseppe Conte. La differenza e l'oblio*, in Id., *Il gesto di Callicle. Saggi sulla nuova poesia*, Società di Poesia, Milano 1982, p. 16).

⁴⁰ *Entrano nella morte con i capelli*, OR, p. 22.

⁴¹ *Trans-Europe-Express*, OR, p. 20.

⁴² *Tezcatlipoca*, OR, p. 28.

⁴³ *Dopo Marzo*, OR, p. 19.

addomesticata dai romani con il nome di Diana: «Il Romano, il giusto, l'odioso,/ ti impose un suo nome: Diana./ Eri in suo potere, come una rana/ giovane tenuta dentro una mano»⁴⁴.

Anche Artemide sa 'ritornare' («sia cruento il tuo sogno/ di ritornare, sia cruento,// indomabile⁴⁵) e proprio a lei che non è schiava dei nomi, il soggetto poetante rivolge la propria invocazione: «Tu che non avevi parole, parlami. Fammi/ correre, come quando ero un bambino-/arcere»⁴⁶.

E così il nome, che incarna la freddezza definitoria della civiltà occidentale, è per Conte ben diverso dalla parola poetica sussurrata dall'Oceano al ragazzo muto. Il nome soffoca dove la parola ossigena; il nome impone una definizione dove la parola gioca con le mille possibilità del reale e del mito. «Le prime Parole del Mondo»⁴⁷ custodiscono le vestigia del mondo antico e hanno il potere di sillabarle come se fossero sempre nuove. Sono le parole antiche a dover essere preservate, i primi nomi degli alberi e dei fiori, i nomi oscuri delle divinità preromane. Così, nella sezione *Decorazioni ed estasi*, il soggetto si fa «archeologo»⁴⁸ dei suoi giorni, «bibliotecario dell'effimero» che compila il «registro/ di ciò che sa morire e sa tornare e/ il cui passaggio non ha parole ma nidi e/ vento»⁴⁹. È così, nel tempio di una natura sempre più umanizzata, che anche la disperazione può essere decorata dagli «occhi decoratori»⁵⁰ del poeta, il quale sa che la morte non è da temere perché essa è ovunque, onnipresente già nella vita: «solo imparo ad attendere/ l'ubiquità dolce e fiorita della// morte»⁵¹.

⁴⁴ *II. Il romano, il giusto, l'odioso*, OR, p. 53.

⁴⁵ *Due odi egee*, OR, p. 51.

⁴⁶ *I. Fu tuo, Bormano, un bosco di pini a ombrello*, OR, p. 52.

⁴⁷ *L'Oceano e il ragazzo camminano*, OR, p. 60.

⁴⁸ *Archeologo dei miei giorni, dissotterro*, OR, p. 13.

⁴⁹ *Bibliotecario dell'effimero, qui è il registro*, OR, p. 14.

⁵⁰ *Sui papaveri leggeri e di seta che*, OR, p.

⁵¹ *Perlustro le ultime strade e gli*, OR, p. 15.

Così la morte di un topo, che provoca «non disgusto non/ lutti», ma «l'indifferenza che sa futuri fiori/ erbe, cavallette», si contrappone alla morte umana («per noi l'inganno/ atroce dell'anima e il prete nero con la/ croce»⁵²). E la morte del ragazzo drogato, dipinto come un «residuo organico, annerito, già/ in via di corrompimento»⁵³, finisce per assomigliare a quella del topo. La morte, nel sistema del libro, non è un punto di non ritorno. La morte è solo un nuovo inizio, una trasformazione della materia e tale visione antiluttuosa è mutuata da Conte dalle letture di Nietzsche e di Bataille.

L'io non è un io storico, immutabile e irripetibile, ma un io che dannunzianamente, fondendosi alla natura nel nome di Pan, cambia di volta in volta la propria forma.

Interrogando le concordanze, noteremo infatti come il pronome «io», ripetendosi per ben 59 volte, è molto spesso accompagnato da un elemento naturale in cui il soggetto si trasforma. Se ne offre un campionario: «io pietra», «io medusa», «io mattino», «sguardo», «io pensiero», «io strada», «io notte», «io fiore», «io luce», «io pioggia», «io corteccia»⁵⁴. La ricorsività del pronome personale di prima persona singolare indurrebbe a pensare ad una poesia centrata su un io lirico forte, ma in realtà la sua essenza proteiforme, che ne dilata o riduce repentinamente i confini, non fa altro che decentrare il soggetto, renderlo un 'uno, nessuno e centomila' che

⁵² *Il topo che versificò una sera i*, OR, p. 9.

⁵³ *L'ultimo ragazzo drogato*, OR, p.

⁵⁴ A proposito dell'uso del pronome io, Enrico Testa nota come l'io contiano venga decentrato con una certa misura attraverso il «modulo rassicurante dell'apposizione» e una «litanica disposizione anaforica» (E. Testa, *Il codice imperfetto della nuova poesia*, «Nuova corrente», XXIX, 1982, 89, p. 538).

oltrepassa la natura umana per abbracciare quella di volta in volta terrestre, marina, aerea, temporale⁵⁵.

La morte non può esistere se non c'è un io, un solo io che muore in sé stesso, solo, aggrappato alla sua unica forma.

È così la raccolta può chiudersi coerentemente con la poesia *Un nuovo addio*, in cui il poeta, congedandosi per l'ultima volta da un caro amico, può ancora dire senza esitazione: «Ma la vita è incessabile, e fedele/ il canto»⁵⁶.

IV.3 *Le stagioni*

Nel 1988 Conte, che l'anno prima ha pubblicato il suo secondo romanzo, *Equinozio d'autunno*, pubblica la raccolta *Le stagioni*⁵⁷. Già dai titoli delle due opere possiamo intuire quali siano i temi che, a questa altezza, occupano l'immaginario dell'autore: la natura e i suoi cicli perpetui.

Le stagioni è un libro dall'architettura ben studiata. Le due parti che lo compongono, infatti, sono suddivise rispettivamente in quattro e in cinque sezioni. La prima parte ospita *Le stagioni di Venere*, *Le stagioni di Pan*, *Le stagioni di Flora* e *Le stagioni di Ermes*; la seconda include *Le stagioni dell'acqua*, *Le stagioni della terra*, *Le stagioni dell'aria*, *Le stagioni del fuoco* e *Dopo le stagioni*. Già dall'indice del libro si intuisce come la poesia contiana sia ancora una volta animata dalle forze del mito e dall'alchimia degli elementi dalle quali il poeta riesce a trovare le più sottili sfumature della gioia e del dolore per

⁵⁵ Per Giovanna De Angelis l'opera di Conte si differenzia dall'«egoità assoluta» di D'Annunzio per il suo «io disseminato» (G. De Angelis, *Il canto ritrovato. D'Annunzio e i poeti contemporanei*, Tracce, Pescara 1995, p. 18).

⁵⁶ *Un nuovo addio*, OR, p. 76.

⁵⁷ Id., *Le stagioni*, BUR, Milano 1988.

poi tradurle in un canto che si fa universale, un canto che, anche nel dolore, si custodisce sempre come una condivisione gioiosa dell'esistenza.

Tuttavia, la fiducia illimitata nella poesia e il panismo che caratterizzavano *L'Oceano e il ragazzo* sono adesso inquinati da una malinconia che non trova conforto. Al pensiero mitico si affianca progressivamente il pensiero religioso, alla morte, vista come pacifica trasformazione del corpo in altro elemento naturale, subentrano il peso dell'Anima e del suo travagliato destino ultraterreno; all'osservazione delle stagioni e dei loro colori si unisce il ricordo di chi non c'è più e non può più tornare. Il poeta della *Stagioni* è paragonabile ai gabbiani dalle «ali troppo larghe»⁵⁸ che a stento riescono a spiccare il volo da lui descritti nella poesia *Inverno/ Piazza dei Gabbiani*. I grandi e goffi gabbiani incarnano la condizione di chi è reietto sulla terraferma, per sua natura sede della società umana e del mondo adulto, ma che nel cielo e nella dimensione della poesia è «signore dei flutti, delle lontananze»⁵⁹, proprio come l'albatros di Baudelaire, *prince des nuées* grazie alle sue ali *de géant*.

Nelle *Stagioni* cambia anche la struttura metrico-formale. Le strofe si allungano e l'isostrofismo viene meno. Il poeta non si preoccupa di simulare alcuna formula canonizzata. Sestina e terzina si alternano, anche in una stessa poesia, a strofe dalla lunghezza eterogenea.

IV.3.1. La solitudine di Artemide, la solitudine del ragazzo

La raccolta si apre nel segno della dea Venere. La dea dell'amore, del «mare tranquillo» e del «viaggio felice», come lui stesso la definirà anni più

⁵⁸ *Inverno/ Piazza dei gabbiani*, ST, p. 95.

⁵⁹ *Ibidem*.

tardi⁶⁰, è però invocata *in absentia*: «Tu dove sei?/ Resta soltanto il corso obliquo e breve/ del Sole, e il mondo rado delle ombre»⁶¹. E queste stesse ombre ritornano nella poesia successiva, *Inverno/Ades*, in cui viene inscenato il mito di Orfeo:

non voltarti: è il mondo delle ombre
il mio inverno,
il regno rado, eterno
della non-esistenza, il confine della luce.
Non voltarti: c'è un frutto, c'è un ricordo
il cui sapore sempre riconduce
quaggiù⁶².

Le ombre dell'inverno, quindi, sono le ombre della morte, le stesse che circondano Orfeo quando perde per sempre la sua Euridice dopo essersi voltato, ma dal cui pianto è scaturita la bellezza della lirica.

Ogni 'poesia-stagione', in questa sezione, è, dunque, associata ad una divinità o ad un mito. Nella sezione *Le stagioni di Venere* l'inverno viene assegnato a Ades, la primavera a Proserpina, l'estate a Poseidone e l'autunno ad Artemide.

Eppure, anche l'estate di Poseidone è adombrata dal timore della fine e dal senso di inquietudine che aleggia in inverno:

Estate tu non declinare.
Resta come sei, maestosa
e oppressiva, tu tiranna
di terraferma.
[...]

⁶⁰ Id., *Il mito greco e la manutenzione dell'anima*, Giunti, Firenze 2021, p. 11.

⁶¹ Id., *Come saranno al largo le stagioni?*, da *Le stagioni*, in *Poesie (1983-2015)*, cit., p. 89. D'ora in poi si indicherà la raccolta con la sigla ST.

⁶² *Inverno/Ades*, ST, p. 90.

Non declinare. Resta
come sei, nuda e
sola. Amare non è più
necessario.
Tu conosci l'immobilità del piacere⁶³.

Nella verticalità senza ombre della stagione estiva, riflessa nella verticalità dei versi, persino amare è diventato superfluo e il piacere non è dato dalla condivisione dei corpi e delle anime, ma dalla solitudine del corpo che trova piacere in sé stesso. Questa solitudine ombrosa viene esplicitata nella poesia successiva dedicata all'autunno e ad Artemide, la dea della castità, e viene rivendicata quasi come un atto di libertà:

Nessuno mi avrà. Rimarrò
padrona dei boschi scoscesi
di pini e di pioppi tremuli
delle notti e delle lune.
[...]
La catastrofe non mi ferirà
al cuore.
[...]
Dea della castità, delle bacche, delle notti
lunghe, io ti ho invocata⁶⁴

Ancora una volta il poeta rivolge il suo canto alla dea ragazza, alla fanciulla imprendibile e ferina che abita i boschi, cioè alla Αγρότις, alla cacciatrice agreste. A lei era già dedicata la sezione *Dee in esilio* de *L'Oceano e il ragazzo* e a lei e ad Atena, entrambe dee vergini, il poeta consacra tutto sé stesso («Devoto/ Ad Atena, ad Artemide che non/ è facile scorgere sulle rive/ di

⁶³ *Estate/ Poseidone*, ST, p. 92.

⁶⁴ *Autunno/Artemide*, ST, p. 93.

un fiume o tra le superstiti/ cerva di un bosco, e che nessuno/ può possedere)⁶⁵.

Artemide è un archetipo dell'anima tanto caro a Giuseppe Conte. Egli la raffigurerà più distesamente nel lungo saggio sul mito, *Il mito greco e la manutenzione dell'anima*, uscito nel 2021 per Giunti: «Chi è governato da Artemide, non accetta di essere etichettato, rifiuta i compromessi, chiede una libertà totale, che non vuol dire sfrenatezza ma possibilità di sentire anche in solitudine la pienezza della vita. Ama le corse, di qualunque tipo: a piedi, in bicicletta, in moto, in automobile: purché si corra. Si vada veloci e da soli»⁶⁶.

Non a caso, in esergo alla seconda parte della raccolta, Conte cita proprio i versi di un'*Imitazione da Abù Sa'ìd*, in cui il soggetto proclama di appartenere solo a sé stesso proprio come farebbe la vergine dea della caccia:

Io le dissi: «a chi appartieni
tu che tanto risplendi?»
E lei rispose: «a me stessa
appartengo, io sono l'Unica.
Sono l'Amore, l'Amante, l'Amato.
Sono lo specchio, lo splendore e l'occhio
che guarda

La corsa solitaria della dea è la stessa corsa compiuta dal poeta delle *Stagioni* che, per sequenze apparentemente ordinate, si sposta da una stagione all'altra e da un mito all'altro alla ricerca, in fondo, della propria essenza e delle ragioni del proprio canto: «la mia anima si cerca ora nella acque/ e nel fuoco, nelle mille // famiglie dei fiori e degli alberi/ negli eroi che io non

⁶⁵ *Autunno, L'Amante, ST*, p. 120.

⁶⁶ *Id., Il mito greco e la manutenzione dell'anima*, cit., p. 105.

sono»⁶⁷. Ed è in questa ricerca incessante che il soggetto riflette sulla propria condizione di poeta: «Forte il poeta è un uomo che ha in sé/ la crudele pietà di ogni primavera»⁶⁸.

Il poeta è chi sente le cose con feroce profondità, chi registra il susseguirsi delle stagioni e i loro effetti sui propri desideri («Da ragazzo, ogni sera, mi strangolava/ l'ossessa primavera di carezze/ cercate»⁶⁹) e prova un amore contemporaneamente «spietato come una danza/ guerriera» e «futile, delicato, come geranei in una fioriera»⁷⁰.

Questa solitudine dell'io, che rivela anche una certa repulsione per l'amore fisico, sposa il tema della sterilità. Se nell'*Oceano e il ragazzo* la sterilità era connaturata al mare per mediazione dei versi di Lawrence che definiva il mare 'sterile', 'celibe' e 'individuale', adesso questa condizione passa dal mare al soggetto poetico:

Ci pensi, non ho mai piantato un albero,
non ho mai avuto un figlio.
Tanto assomiglio al mare,
solitario, sterile
[...]
Come l'onda percuote la riva
senza fecondarla, senza lasciarvi
altro che alghe e consunte radici
così – non lo dici? – io percuoto
la vita.
Eppure l'ho amata, la
terra, ti ho amata⁷¹.

⁶⁷ *Primavera/ Il poeta*, ST, p. 118.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Autunno/ L'amante*, ST, p. 120.

⁷⁰ *Ivi*, p. 121.

⁷¹ *Le stagioni della terra*, ST, p. 129.

Così come dall'incontro tra l'onda del mare e la terraferma non può avvenire un incontro fecondante, così il poeta non può generare altra vita. E questo perché il soggetto delle *Stagioni* non ha ancora abbandonato la propria condizione di fanciullo. Egli, nel rapportarsi alla donna, si muove timidamente e goffamente: «E la prendevo per mano,/ giocavo ad adorarla un poco,/ piano»⁷². L'eterno figlio-ragazzo, votato alla casta di Artemide, può avere con l'altro sesso solo un rapporto del tutto asessuato e fraterno:

Oh tu Sorella non chiedere
all'Amante Fratello altro che questa
onda che gli bagna forte e sovente
le ginocchia, e che non gli appartiene
se non come il sangue
alle vene e la notte alla luna⁷³.

E questo perché per lui «Amore è questo/ riconoscersi in tutto, nella prima/ rosa del mondo, nell'ultimo/ ranuncolo, nella bassa marea, nel profondo oceano»⁷⁴. L'unico amore possibile è l'amore per Pan, «il legame primordiale tra l'uomo e la natura»⁷⁵, la fame di natura del soggetto e il suo estremo desiderio di fusione.

IV.3.2. *La scomparsa del padre-mare e il cammino dell'Anima*

Le stagioni è la raccolta in cui la parola 'mare', con sole 15 occorrenze rispetto alle 53 de *L'Oceano e il ragazzo*, presenta la minor frequenza in tutta l'opera poetica contiana. Se si interrogano i contesti in cui il mare ricorre

⁷² *Autunno/ L'amante*, ST, p. 122.

⁷³ *Ivi*, p. 123.

⁷⁴ *Ivi*, p. 121.

⁷⁵ *Id.*, *Il mito greco e la manutenzione dell'anima*, p. 181.

nell'ordito lessicale della raccolta, si rimane sorpresi dal fatto che la sua immagine, da sempre centrale nell'opera del poeta ligure, appaia qui del tutto depotenziata.

Il mare è infatti cancellato dal gelo invernale («E negli inverni il mare è cancellato/ come giardini da troppa neve»⁷⁶; «il mare/ è sbiadito di nebbie»⁷⁷) e dalla neve («La neve è caduta anche/ in riva al mare»⁷⁸). Esso sembra essersi ristretto («Qui non grandeggia il mare quasi/ più: è come in fondo a una gola/ che non finisce, è un riverbero cavo,/ un presentimento»⁷⁹), desaturato («Il freddo colore del mare/ tra Oneglia e Dianò»⁸⁰) o addirittura prosciugato («ci apparve il deserto, delirio/ di un mare senza mare»⁸¹).

Il mare, che nell'*Oceano e il ragazzo* si fonde al padre nella metafora del «padre-mare»⁸², nelle *Stagioni* si ritira e scompare proprio come il padre del poeta, Francesco Conte. Come si è visto, infatti, la raccolta del 1983 era l'ultima raccolta scritta in vita del padre, mentre *Le stagioni*, invece, è la prima raccolta di Conte scritta dopo la sua morte.

Lo smarrimento del soggetto, disorientato dalla perdita e immerso in un mondo ombroso e non sempre ospitale, viene esorcizzato dall'organizzazione razionale della raccolta che prova a contenere in una geometria perfetta stagioni e fenomeni naturali, miti e divinità.

Eppure, controllando gli indici di frequenza notiamo come l'inquietudine e l'incertezza del soggetto siano nascosti nelle maglie del sistema verbale: dopo 'essere' e 'avere', verbi dall'alta frequenza in quanto ausiliari, il verbo

⁷⁶ *Le stagioni di Venere*, ST, p. 129.

⁷⁷ *Ades/ Inverno*, ST, p. 130.

⁷⁸ *Inverno/ Piazza dei gabbiani*, ST, p. 95.

⁷⁹ *Primavera/ Ginestre intorno all'autostrada*, ST, p. 109.

⁸⁰ *Inverno/ Piazza dei gabbiani*, ST, p. 96.

⁸¹ *Estate/ I girasoli sul Rio Grande*, ST, p. 112.

⁸² *Elegia scritta nei giardini di Villa Hanbury*, OR, p. 32.

che si ripete più volte è il verbo 'sapere', preceduto 11 volte su 27, dall'avverbio di negazione 'non' e 2 volte dal pronome interrogativo 'chi'. Nel mondo delle *Stagioni* non è data alcuna conoscenza pura, nemmeno quella empirica. Le sensazioni del soggetto fluttuano in un mondo che vorrebbe presentarsi come reale, o quantomeno realistico, ma che in realtà si rivela del tutto virtuale.

Nella sezione *Le stagioni di Pan*, Pan, il grande dio della natura, viene scovato negli angoli di mondo più impensabili, dai gabbiani che affollano la piazza del paese al gecko che ha fatto della cassetta delle lettere la sua tana, dagli scoiattoli di Central Park alla cavalletta trovata sulle scale e risparmiata dal piede umano. Nelle *Le stagioni di Flora*, invece, il poeta descrive le epifanie floreali che lo colgono durante i suoi viaggi: in autostrada egli scorge le ginestre, lungo il Rio Grande si ferma a guardare i girasoli, in Canada la vite⁸³. Il motivo vegetale per Conte è del tutto centrale. Lo spiegherà esplicitamente nel saggio *Il passaggio di Ermes. Riflessioni sul mito*:

Costruendo, ma anche solo percorrendo e amando un grande giardino, si risuscitano le driadi, e Artemide, e le cantilene di Pan. Si rievoca l'età dell'oro, poiché qualunque età dell'oro, sia quella di Saturno sia quella di Adamo, ha sempre scelto un giardino, o condizioni mitiche del mondo naturale, per rappresentarsi [...] Diffido da chi ama la natura senza amare il mito⁸⁴.

Eppure, quelli della prima parte della raccolta appaiono testi privi di densità metaforica, appiattiti da un descrittivismo che rimpiazza la potenza

⁸³ Para, il primo traduttore di Conte, distingue, a proposito dei poeti liguri, tra una *poétique du désert*, che ha come maggiori esponenti Sbarbaro, Novaro e Montale e una *poétique du jardin*, di cui Conte è la massima espressione (G. Conte, *Villa Harbury et autres poèmes*, traduit de l'italien par J.-B. Para, L'escampette, Paris 2002).

⁸⁴ G. Conte, *Il passaggio di Ermes*, cit., p. 27.

evocativa del 1983. Infatti, a differenza de *L'Oceano e il ragazzo*, il mito perde qui la propria vitalità e risulta del tutto imbalsamato.

È con la sezione *Le stagioni di Hermes* che, in nome del messaggero degli dèi e dell'inventore della poesia⁸⁵, il libro tocca le sue vette più alte. È a partire da questa sequenza di testi, infatti, che compare la prima delle 12 occorrenze della parola 'anima':

Mi chiedo: «che cosa è la mia
anima? Quali vie ha? Quali
parole? È come tra i pini del Capo
il sole, la sua scia sul mare
intoccabile, accecante, molteplice,
in un movimento che non ha
scopo?
[...]
Tu le sai delle anime le vie.
E io ti conosco: sei Hermes.⁸⁶

Il poeta cammina senza sosta e senza scopo alla ricerca di un'illuminazione. Questo tipo di sospensione è descritta da Conte stesso nel suo *Manuale di poesia* del 1995, grazie al quale è possibile dare al «Capo» delle *Stagioni* la fisionomia di Capo Berta:

⁸⁵ Più volte Conte, nella sua produzione poetica e saggistica, allude al mito di Hermes tramandato dall'*Inno omerico* a lui dedicato. In *Manuale di poesia*, Conte lo riassume così: «Il piccolo dio, figlio di Maia e di Zeus, è ancora un neonato quando esce dalla grotta in cui è stato partorito e sull'erba tenera antistante vede avanzare, goffa e lenta, una grossa tartaruga. Preso da una crudele smania di gioco, il neonato uccide l'animale e ne svuota il guscio; poi già industrioso e astuto, applica al guscio vuoto sette corde, e comincia a percuoterle con il plettro; per la prima volta risuonano così nell'universo le note di una musica, cui il piccolo dio unisce le parole di un canto che celebra gli amori celesti da cui è nato. [...] chi vuole intraprendere il cammino della poesia, sappia che oggi è meglio mettersi al seguito di Hermes che di Apollo o di Dioniso (Id., *Manuale di poesia*, Guanda, Parma 1995, pp. 21-22).

⁸⁶ *Mi chiedo: «che cosa è la mia, ST, p. 115.*

A Capo Berta, nel giardino, sui sentieri di ghiaia tra i pinastri, gli allori, i cipressi: camminavo avanti e indietro per ore, accelerando il passo e rallentandolo senza mai fermarmi, cercando di essere semplice, puro movimento. Non importava che non andassi da nessuna parte. Importava che i talloni calcasse bene ghiaia ed erba virgola che i polmoni inspirassero forte, che la faccia avvertisse il freddo dell'aria. [...] Ho sempre avuto l'impressione che chi sa camminare senza soste per ore non esaurisce mai il viaggio attraverso la propria città e la propria anima⁸⁷.

È in questa dimensione di attesa e di sospensione, di ricerca vagante, sempre nella sfera rassicurante del giardino, che si palesa, come per il Montale dei *Limoni*, «la disturbata Divinità», che in questo caso, per agnizione immediata, si rivela essere Hermes⁸⁸. Solo il dio Hermes, infatti, può guidare l'anima alla scoperta di sé.

È proprio nella sezione dedicata al dio della leggerezza⁸⁹ che Conte ricostruisce in quattro componimenti, anch'essi legati alle quattro stagioni, le quattro sfaccettature della propria anima: *Inverno/ L'insegnante*, *Primavera/Il poeta*, *Estate/ Il viaggiatore*, *Autunno/L'amante*. Nel primo di questi, il soggetto, che si appresta ad entrare in aula a insegnare, chiede al dio Hermes di parlare ai suoi alunni in sua vece («Tocca loro la fronte/ con il caduceo./ Ci sono ragazze pronte/ alla menzogna e alla magia⁹⁰). Solo

⁸⁷ G. Conte., *Manuale di poesia*, cit., p. 28.

⁸⁸ E. Montale, *I limoni*, da *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 12.

⁸⁹ Conte non è indifferente alla concezione calviniana di leggerezza delle *Lezioni americane*. Ricordiamo che Calvino recensisce entusiasticamente *L'Oceano e il ragazzo* e che i due autori mantengono una fitta corrispondenza. Conte racconta che durante il loro ultimo incontro Calvino gli regala in anteprima i primi due fascicoletti delle *Lezioni americane*: «alla fine della visita, Calvino mi diede da leggere due fascicoletti, erano i manoscritti delle sue prime "lezioni americane", quella sulla leggerezza e quella sulla rapidità. [...] C'era una ragione precisa per cui mi furono date da leggere in anticipo, con un ben singolare – e immeritato privilegio: ed era proprio il fatto che vi si parlasse di Hermes e Vulcano, che addirittura Calvino identificasse in queste due antiche divinità, nelle energie che esse rappresentano, i poli della sua attività mentale (G. Conte, *Manuale di poesia*, cit., p. 136).

⁹⁰ *Inverno/L'Insegnante*, ST, p. 116.

Ermes, infatti, può insegnare «loro ad amare ciò che si muove/ rapido sotto il sole»⁹¹. Il poeta-insegnante, invece, dichiara di poter parlare solamente dell'inverno che è la seconda parola per numero di occorrenze (17) di tutta la raccolta:

Io non so dire che dell'inverno, di come
attendevo l'inverno io:

[...]

La sciarpa da ufficiale di picchetto
di mio padre, il suo passo diritto
su per le scale di lavagna, nere.

«Eri un ragazzo, non dimenticarlo
il tuo sogno di allora

e quanto di esso si è compiuto poi
potrai insegnare il sogno? Sei

arrivato, guarda, la neve

è anche qui,

spalata ai margini del parcheggio
di Piazza Eroi⁹².

Il ricordo del padre si intreccia alla visione della neve nel presente. Il soggetto è come intrappolato dal gelo mortifero del dolore e il suo canto può rifugiarsi o nella riscrittura del mito o nella memoria del padre. La sciarpa da ufficiale di picchetto del padre ritorna, quasi con la stessa densità di un correlativo oggettivo, anche nell'ultima poesia della raccolta, *Commiato*, testo che si apre proprio con una domanda che il figlio rivolge alla figura paterna (da notare l'assonanza «tutto/picchetto» e la rima «trasloco/poco» che ne rivela una vena patetica):

In quale stagione ci rivedremo,

⁹¹ Ivi, p. 117.

⁹² *Ibidem*.

padre?

Avremo dimenticato tutto.
La tua sciarpa da ufficiale di picchetto
azzurro vivo, perduta
in chissà quale trasloco,
il tuo passo veloce, la tua voce
fiera, il tuo sorridere un poco
innocente e il tuo rabbuiarti
imperioso

Padre e figlio finalmente si incontreranno in una dimensione altra, dopo il tempo e dopo le stagioni, quando la morte non esisterà più, ma solo una nascita perenne, come quella del fiume che sgorga dalla montagna:

Ma ci ritroveremo dopo, dopo
le stagioni, dove l'amore e il sogno
fanno nascere ancora
come un figlio da un padre
da una Montagna un Fiume.
Su zattere di luce scenderemo
insieme vedremo rive
rocciose e rapide, canneti
di porpora, isole
invase dai colori dell'aurora. Viaggeremo
oltre ciò che fiorisce e disfiora
oltre il giorno e la sera
la primavera e l'autunno⁹³.

È nel ricordo del padre che il poeta sigilla la propria raccolta. Tutti i viaggi fisici e metafisici compiuti da una stagione e l'altra, tutte le deviazioni e i disorientamenti, le scorciatoie e le autostrade che il poeta ha percorso tra una natura estiva e una polare, portano qui, in questo punto esatto: al padre.

⁹³ *Commiato*, ST, p. 139.

Ma il padre non è solo Francesco Conte che è venuto a mancare, ma è il padre inteso come grande metafora tutelare, bussola dell'esistenza nella vita dell'individuo, primo e grande emblema dell'Altro da sé. Neanche dopo la morte, però, l'incontro con il padre metterà fine al viaggio: padre e figlio continueranno a viaggiare insieme oltre ogni limite spazio-temporale. È alla fine di questa raccolta, che segna il passaggio dall'età di ragazzo a quella adulta, che il figlio si riunisce al padre, che la ferita può essere sanata e raccontata attraverso il racconto poetico. E l'anima continuerà a rinnovare la propria natura itinerante e ventosa anche dopo la morte («E il Viaggiatore conosce bene i labili/ rapporti che ha ogni anima con il vento»⁹⁴).

Da qui ci riallacciamo al discorso sull'anima che abbiamo lasciato in sospeso pocanzi. È nella seconda parte della raccolta, quella che include le sezioni *Le stagioni dell'acqua*, *Le stagioni della terra*, *Le stagioni dell'aria*, *Le stagioni del fuoco* e *Dopo le stagioni*, che il poeta porta a maturazione la ricerca sull'anima che aveva avviato alla fine della prima parte, nella sezione *Le stagioni di Ermes*.

Di volta in volta, l'anima viene messa in relazione ad ognuno dei quattro elementi proprio come facevano un tempo i presocratici⁹⁵. All'acqua («L'acqua assomiglia all'anima/dell'uomo»⁹⁶; «Come una cometa/ di ghiacci sulla sua orbita/ va l'anima, ritorna/ al regno delle acque»⁹⁷; «Acqua della fine/ Acqua del principio/ l'anima ti attraversa»⁹⁸), alla terra («La terra, l'amore, lo sono/ un Giardino che l'anima ha soltanto/ sognato a lungo?»⁹⁹),

⁹⁴ *Estate/Il Viaggiatore*, ST, p. 119.

⁹⁵ Conte stesso ne parlerà nel suo studio del 2021 sull'anima e sul mito: «l'anima non ha un luogo fisico in cui stare, ma per i filosofi presocratici ha a che fare come soffio originario con gli elementi: con l'acqua per Talete, con l'aria per Anassimene, con il fuoco per Eraclito. Ha a che fare con il nostro corpo» (Id., *Il mito greco e la manutenzione dell'anima*, cit., p. 31).

⁹⁶ *L'acqua assomigli all'anima dell'uomo*, ST, p. 127.

⁹⁷ Ivi, p. 128.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Non tocca terra, l'anima*, ST, p. 130.

all'aria («Ma dopo, al culmine dell'aria, l'anima/ vedrà gli Angeli»¹⁰⁰) e al fuoco («La fiamma assomiglia all'anima/ dell'uomo»¹⁰¹; «va l'anima, attraversa/ il regno di fuoco»¹⁰²).

In questo disegno alchemico avviene una sublimazione. Dall'acqua alla terra, che rappresentano degli stadi primari, si passa alla trasformazione ulteriore dell'anima nell'elemento aria:

Dopo, passate l'acqua e la terra, credi
che ci riconosceremo? Che gli occhi
ci aiuteranno? O ancora come due fiumi
andremo verso due diverse foci
come due tronchi d'albero staremo
immobili, ciechi alle precoci
ventate, lasciando che le foglie
tremino, crollino?¹⁰³

Il poeta si chiede se le anime, sottoposte a tale trasfigurazione, riusciranno a riconoscersi l'un l'altra. Ciò che è certo è che «dopo, al culmine dell'aria, l'anima/ vedrà gli Angeli»¹⁰⁴.

Per la prima volta, nell'opera contiana, fa la sua comparsa l'angelo, una figura della tradizione monoteista (sia ebraico-cristiana che islamica) che nel mito classico ha come corrispettivo proprio l'Erme alato dalla medesima funzione di messaggero e di guida¹⁰⁵.

¹⁰⁰ *Ma dopo, al culmine dell'aria, l'anima*, ST, p. 132.

¹⁰¹ *La fiamma assomiglia all'anima dell'uomo*, ST, p. 134.

¹⁰² Ivi, p. 135.

¹⁰³ *Dopo, passate l'acqua e la terra, credi*, ST, p. 132.

¹⁰⁴ *Ma dopo, al culmine dell'aria, l'anima*, ST, p. 132.

¹⁰⁵ A proposito della somiglianza tra Erme e gli angeli: «Erme diventa il messaggero degli dei, quello a cui ricorrono quando hanno bisogno di interloquire con gli umani, una specie di intermediario celeste, simile in questo e soltanto in questo, agli angeli dell'Ebraismo, del Cristianesimo e dell'Islam: un annunciatore, un accompagnatore» (Id., *Il mito greco e la manutenzione dell'anima*, cit., p. 155).

L'angelo guiderà così l'anima alla visione di Dio: «staremo allora nella luce, nella Verità/ e ciascuno di noi conoscerà/ il suo Dio»¹⁰⁶. Dalla verità del fuoco si passerà dunque alla verità della luce e ognuno potrà conoscere il proprio dio.

Ma subito dopo, la visione ebraico-cristiana degli angeli viene sostituita da quella islamico-persiana, mutata dalla filosofia di Sohrawardī: l'anima approderà così alle Città di smeraldo, Jâbarsâ e Jâbalqâ, i cui abitanti «non sanno chi fu Adamo, né le schiere,/ le gerarchie degli Angeli»¹⁰⁷. Ancora una volta Conte non lascia che delle tradizioni religiose e culturali prevalgano l'una sull'altra, ma le intreccia e vi attinge secondo la propria sensibilità, poiché ognuna riesce a farsi portatrice di una verità per l'anima che cerca il Padre, ancora una volta, desiderando di ricongiungersi in qualsiasi veste trasformato.

La raccolta *Le stagioni* si chiude così circolarmente, rispondendo alla domanda del primissimo verso, «Come saranno al largo le stagioni?»¹⁰⁸. La risposta è: al largo, dove la morte conduce a nuova vita, le stagioni cesseranno di esistere.

IV.4 Dialogo del poeta e del messaggero

Se, come si è visto, a proposito della raccolta *Le stagioni*, la figura del dio Hermes e, in seconda battuta, quella dell'Angelo si configurano, nell'immaginario contiano, come interlocutori del suo canto poetico, questo processo si fa ancora più evidente nella raccolta pubblicata cinque anni dopo, *Dialogo del poeta e del messaggero*.

¹⁰⁶ *Dopo, passato anche il fuoco, ci sarà*, ST, p. 135.

¹⁰⁷ *La città di Jâbarsâ, sui confini*, ST, p. 138.

¹⁰⁸ *Come saranno al largo le stagioni*, ST, p. 89.

Sulla soglia dei cinquant'anni, Conte fa come un bilancio della propria vita e della propria poesia, toccando punte elegiache mai sperimentate finora. E questo attraverso la struttura del dialogo.

Solo tre anni più tardi individua, infatti, nel «dialogo con le ombre» uno dei due processi elementari alla base del discorso poetico insieme alla personificazione:

Nel suo lavoro con le forme ogni poeta è politeista e fu Goethe a dichiararlo splendidamente. Con queste entità personificate, che hanno dunque ora occhi, orecchie, bocca, il poeta intesse un dialogo, sapendo benissimo però che sta parlando con dei fantasmi che lui stesso ha suscitato, con delle creature di mezzo, dei simulacri; insomma, sapendo benissimo di stare intessendo un dialogo con le Ombre¹⁰⁹.

Dunque, il misterioso messaggero con cui il poeta si metterà in dialogo nel libro del 1992 risponderà proprio a questo tipo di esigenza e rassicurerà il poeta proprio sulla propria natura di ombra: «Se hai paura di me interrogami/Non esitare, se ti sembro un'ombra»¹¹⁰. Trovare nell'ombra, nello sdoppiamento di sé, la possibilità di un'interlocuzione sincera con sé stessi e la propria storia. Così il messaggero si paleserà, sin dalla prima poesia, davanti alla casa del poeta. Con il suo «corpo di una sostanza/ più simile alla cenere che alla carne» e «con gli occhi socchiusi» e i «capelli radi e schiariti» potrà dire al poeta: «Giuseppe,/ sei tornato»¹¹¹.

IV.4.1. *La malattia di essere Giuseppe*

¹⁰⁹ Id., *Manuale di poesia*, cit., p. 35.

¹¹⁰ *Se ti sembro un'ombra*, da *Dialogo del poeta e del messaggero*, in *Poesie (1983-2015)*, cit., p. 146. D'ora in poi si indicherà la raccolta con la sigla DPM.

¹¹¹ *Il primo messaggero*, DPM, p. 145.

Quando nel 1992 viene pubblicata la raccolta *Dialogo del poeta e del messaggero*, essa viene subito accolta come il libro più autobiografico mai scritto da Conte, dato ammesso da lui stesso in alcuni versi: «Ti ho detto tutto: che cosa vuoi/sapere di più? Io non avevo/ mai parlato così di me»¹¹². Ma basta anche guardare gli indici di frequenza relativi alla raccolta per notare come 'vita' sia, con 21 occorrenze, la seconda parola più utilizzata dopo 'democrazia' (50) e 'gioia' (20), e come sia anticipata dai possessivi 'mia' (5 volte) e 'tua' (2 volte, entrambe in riferimento al soggetto/poeta). *Dialogo del poeta e del messaggero* è dunque un bilancio della propria attività di poeta e della propria vita privata, che il poeta offre al suo lettore senza sconti e senza veli.

Se nove anni prima, nell'*Oceano e il ragazzo*, il poeta sentiva l'urgenza di abbandonare il proprio nome di battesimo per diventare parte integrante della natura («Giuseppe era il mio nome di/ cristiano, ora non ho più nome: sono/ api e lucertole, pietre e mimose, il/ mare»¹¹³), adesso il nome torna come un marchio da cui non ci si può liberare. Con 11 occorrenze, il nome Giuseppe si ripete ossessivamente come un *refrain*. Per due volte il poeta viene nominato dal messaggero («Giuseppe,/ sei tornato»¹¹⁴; «La conosco, Giuseppe, la tua angoscia»¹¹⁵), mentre le restanti volte il poeta, nella sua autoinchiesta, avverte il proprio nome come una finzione, un vero e proprio inganno: «Giuseppe Conte, mi chiamo, è possibile?/ Da quanto dura la finzione?»¹¹⁶.

¹¹² *Scritto*, DPM, p. 174.

¹¹³ *Metamorfosi d'amore*, OR, pp. 20-21.

¹¹⁴ *Il primo messaggero*, DPM, p. 145.

¹¹⁵ *Cosa salda*, DPM, p. 146.

¹¹⁶ *Questo cognome*, DPM, p. 152.

L'angoscia di Giuseppe è l'angoscia di percepire la propria sostanza mortale ed effimera, lo strazio «di non essere sostanza, cosa salda»¹¹⁷, di non essere «vero» e «vivo» come le pietre e gli alberi¹¹⁸. Giuseppe, che vorrebbe accogliere nella propria carne «l'eterna carne di Dio»¹¹⁹, non chiede altro che vivere al di là del finito. Il messaggero, infatti, gli ricorda di quando, da bambino, giocava ad essere il Messia («“sono/ il profeta” dicevi, e “sono Dio”»¹²⁰) o studiava le stelle con il binocolo, desideroso di sentirsi in comunione con l'infinito.

Il messaggero sembra essere inviato a ricordargli la sua vera natura, la sua antica fame di avventura e di viaggio. *Dialogo del poeta e del messaggero* si fonda, da un punto di vista semantico, sulle polarità casa/esterno, stasi/viaggio, terraferma/navigazione. I primi termini di ciascuna diade corrispondono alla chiusura del soggetto nelle proprie fantasie, alla sua inettitudine e alla sua malattia. I secondi, invece, diventano metafora della vita vera, della capacità di sentirsi a proprio agio nel mondo e della salute. Quinta parola per tasso di frequenza all'interno di tutta la raccolta (17 le occorrenze), la 'casa' è raffigurata come un ambiente asfittico. Il messaggero invita il poeta a non entrare in casa e a non arrestare il suo cammino: «Non fermarti. Non c'è vero ritorno./ Non entrare nella tua casa/ al riparo del vento e della polvere»¹²¹. A casa Giuseppe bambino, che gioca fantasticando di trovarsi a Troia, non vuole affatto rientrare: «“e tu tardavi/ ad andare a

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Secondo Maria Luisa Vezzali, «Conte aspira alla luce ed è insofferente nei confronti della propria natura umana: «Vuole trasformarsi in un essere privo della terribile consapevolezza della propria caducità, sia risalendo i gradini dell'emanazione – eroe, profeta, dio – sia discendendoli – animale, manifestazione naturale – tutto fuorché uomo» (M. L. Vezzali, *Peregrinare nella luce (Sulla poesia di Giuseppe Conte)*, «Steve 21», XX, 2000, p. 42)

¹¹⁹ *Questo cognome*, DPM, p. 152.

¹²⁰ *La scalinata*, DPM, p. 148,

¹²¹ *Non c'è vero ritorno*, DPM, p. 149.

casa finché potevi»¹²². A casa si può solo fantasticare sugli amori letterari e sulle ragazze di carta, dato che le ragazze in carne e ossa non si lasciano conquistare: «Poi tornavo a casa, aprivo/ i libri, Lesbia, Rosalind, Ofelia/ e lei, e i sogni su lei, in endecasillabi»¹²³

Inoltre, a casa, ammette il poeta in risposta al messaggero, è impossibile essere felici e lo dice con una fitta sequenza anaforica:

È come dici tu, dovrei ripartire.
Non sono mai stato felice in una casa.
Non sono mai stato felice in famiglia.
Non ho mai avuto nostalgia, quando ero
solo e lontano. Tutta la meraviglia
del mondo per me era la passeggiata
alta sul mare [...]
ma mai i muri di una casa, mai¹²⁴.

La vera gioia è la libertà della partenza e della navigazione per mare («Ma tu// non sei mai stato felice, ricordalo,/ mai dentro te stesso e dentro i muri/ di una casa»¹²⁵). Non i muri soffocanti della casa, non la morsa della famiglia, ma il viaggio, la fuga da sé stessi possono salvarlo. La casa, in fondo, impone un faccia a faccia del soggetto con la propria psiche che per Giuseppe si rivela ancora troppo pesante da sopportare: «Vorrei essere tutto, fuorché me stesso»¹²⁶. Viaggiare è l'unico modo per fuggire da sé stessi. Ne *L'infinitamente mutevole* ciò viene esplicitato ma ricercando proprio nella cornice del verso un ideale contenimento rispetto a questa

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *In endecasillabi*, DPM, p. 181.

¹²⁴ *Tutta la meraviglia del mondo*, DPM, p. 160.

¹²⁵ *La tua casa*, DPM, p. 148.

¹²⁶ *Fuorché me stesso*, DPM, p. 153.

ansia di fuga e di dispersione. Costruisce così una sequenza ordinata di quartine in rima alternata:

Come chi volesse in una mano
chiusa a coppa, prendere una spiaggia
di sabbia e un oceano, grano
a grano, goccia a goccia,

come chi volesse sulla fronte
reggere il sole dell'alba
chiuderlo sull'orizzonte
dentro a una foschia scialba,

è chi tenta di sentire
in sé l'essenza della vita,
meglio viaggiare, fuggire
come fa lei, l'infinita-

mente mutevole¹²⁷.

Chi mai volesse provare a contenere la vita dentro di sé, non può fare altro che viaggiare, proprio come fa la mente, l'infinita e mutevole mente, che si sposta di dimensione in dimensione con la fantasia.

'Viaggio' si rivela essere una parola ad alta frequenza (10 occorrenze), a cui si sommano i verbi 'navigare' (6), 'viaggiare' (5) e 'fuggire' (4).

Il poeta, però, pur sentendo dentro di sé la necessità di viaggiare e di navigare per i mari della vita, in fondo sa che questo non può sanare del tutto la propria malattia:

¹²⁷ *L'infinitamente mutevole*, DPM, p. 152. Va notato come, giunto alla sua terza raccolta, Conte prediliga una maggiore regolarità metrica recuperando l'uso del classico settenario e il gioco delle rime alternate. Da notare anche la tmesi di 'infinitamente' al penultimo verso, finalizzata non solo a creare ambiguità tra l'avverbio 'infinitamente' e il nesso 'infinita mente', ma anche per mantenere la rima 'vita-infinita'.

Il segno della malattia è lei, la stolidità
arte dei versi e dei sogni [...].
Così invece di prendere
vergini, navi, cavalli, terre, sanguini
sui fogli e contro il cielo,
sai di non essere quasi niente
e ti dici simile all'alba e al tramonto¹²⁸.

La malattia, nell'economia semantica del libro, corrisponde all'arte di fare poesia. Essere poeta significa irrimediabilmente essere malato, vivere virtualmente nel perimetro dei propri versi e delle proprie fantasticherie, ma non riuscire ad avere presa sulla realtà e a vivere le avventure sognate. L'unico sangue sparso è il proprio, quello versato sulla carta e contro il cielo, per il desiderio insoddisfatto d'essere eterno. Fare della poesia una ragione d'essere significa inevitabilmente votarsi alla sterilità perenne e infrangere il comandamento genesiaco "Crescete, moltiplicatevi e riempite la terra":

Ad altro
non ho dedicato me stesso
che a scrivere alberi, lune, onde,
alla sterile arte dei versi e dei sogni,
all'angoscia, ai piaceri suoi complici.
Non sono mai stato così solo.
So che non ho obbedito
a una legge che mi prefigurava:
non sono niente, non ho niente, io.

Ma l'ordine che ho infranto era Dio?¹²⁹

Ancora una volta, dunque, fa capolino uno dei temi dominanti di tutta l'opera contiana: quello dell'infertilità a cui si accompagna un profondo

¹²⁸ *Il segno della malattia*, DPM, p. 182-183.

¹²⁹ *Un ordine*, DPM, pp. 172-173.

senso di solitudine e di inettitudine a vivere, oltre che di rottura con una legge divina di cui la rima «io/Dio» ci restituisce la portata.

Una traccia fondamentale è quella offerta dal campo semantico della navigazione. Nei versi di *Navigare*, il viaggio per mare, che diventa metafora della vita attiva e feconda, si contrappone all'immobilismo castrante della terraferma:

Avrei voluto navigare. Portare
una nave oltre le colonne
d'Ercole, incontro a primavera
di meduse e di pesci volanti e di
Alisei [...]
Invece sono rimasto in terraferma.
Avrei voluto scendere nei porti
sulle banchine sporche di olio e pece
a bere e possedere
donne non mie, e ripartire.
Invece sono rimasto qui,
sulle strade costiere¹³⁰.

L'equazione che ne deriva è così riassumibile "terraferma: sterilità= navigazione: fecondità" o ancora "poesia: immaturità= vita attiva: maturità".

Emblema della vita attiva e feconda è il personaggio di Nico, l'amico «dal volto di greco» che fa capolino nella poesia *Ufficiale di macchine*¹³¹. Nico salpa e va in alto mare, ha una donna più grande e vive pienamente da uomo, mentre Giuseppe non può fare altro che rimanere 'ragazzo' e destinare la propria vita alla scrittura. Egli è un «amante/ freddo, retrattile»¹³² che si perde nelle sue fantasticherie romantiche e ambientandole nel futuro senza

¹³⁰ *Navigare*, DPM, p. 177.

¹³¹ *Ufficiale di macchine*, DPM, p. 181.

¹³² *Essere collettivo*, DPM, p. 156.

però passare all'azione nel presente: «Ma immaginare, fingere, progettare/ feste e baci, nei minimi particolari [...] Il presente imprendibile,/ il passato non esisteva. Possibile/ era solo il futuro, lo è ancora»¹³³.

Tant'è che quando Nico, salito in macchina con delle ragazze, ha un incidente che lo lascia in stato di choc, Giuseppe non va a trovarlo accampando delle scuse debolissime:

Rimase chiuso in casa, in stato di choc
per un mese: io non l'andai a trovare
– dopo la scusa fu che ero a studiare
per gli esami, a Milano. Ma volevo
essere freddo, ingeneroso, geloso
com'ero di lui, del suo destino.
Così sono sopravvissuto. Se fossi
stato con lui, avessi baciato,
goduto quella notte, quanto poco
di me resterebbe, ora, che viaggio
breve avrei fatto. Solo mia madre
e Nico mi ricorderebbero¹³⁴.

Anche in questo caso, l'amore fisico agli occhi del poeta viene visto come una forza oscura e mortifera. Se Giuseppe quella sera avesse fatto compagnia all'amico e avesse goduto insieme alle ragazze, egli sarebbe morto come l'altro amico di Nico che quella sera si trovava in macchina.

Se andiamo a scorrere le 12 occorrenze della parola 'donna', si rimane sorpresi dal constatare che nella raccolta la donna viene dipinta come una creatura oscura, avvicicabile solo nella virtualità dell'immaginazione («ho amato/ donne più che nei miei pensieri/ di ragazzo misteriose, crudeli/ e morbide»¹³⁵), o descritta come un'entità superiore a cui affidarsi come un figlio alla madre («Le donne hanno un'oscura, assoluta/ capacità di

¹³³ *Sempre futuro*, DPM, pp. 169-170.

¹³⁴ *Mi ricorderebbero*, DPM, p. 182.

¹³⁵ *Ciò che si avvera*, DPM, p. 158.

decidere, di coltivare./ Sii un terreno aperto per loro»¹³⁶). La donna è l'oscura potenza generante («così è una donna, fonte/ di tutto ciò che è oscuro, assoluto// e molto più capace di te di decidere»¹³⁷), l'unica al cui cospetto il poeta può inginocchiarsi («perché non mi sono mai dovuto inginocchiare – se non davanti a una donna amata»¹³⁸).

Unirsi carnalmente alla donna è, per Giuseppe, varcare il confine «tra la realtà e la brama», «tra l'oblio e la memoria», «tra la nascita e la morte»¹³⁹, provare la «straziante oscura gioia della carne» che «senza amore è ancora più insondabile mistero»¹⁴⁰. La donna è colei che accompagna il passaggio dall'essere ragazzo all'essere uomo. Se la donna diventa inattuabile o se il corpo maschile diviene freddo e retrattile e non si lascia amare da essa, allora, si rimane intrappolati sulla terraferma, malati di un morbo che solo la poesia può curare. La malattia del poeta.

IV.4.2. *Democrazia whitmaniana*

Come si è accennato, le prime due parole per tasso di frequenza del *Dialogo del poeta e del messaggero* sono 'democrazia' (50), 'vita' (21) e 'gioia' (20). Nonostante finora sia stato messo in luce il dolore del poeta di essere sé stesso e di sentirsi relegato alla sterile arte dei versi, è necessario adesso indagare l'altro versante dell'opera, ovvero più squisitamente whitmaniano. In *Dialogo del poeta e del messaggero*, in cui torna con una certa ricorsività l'uso della terzina e del distico, il dato più interessante è tuttavia

¹³⁶ *Capacità di decidere, di coltivare*, DPM, p. 180.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Perché*, DPM, p. 196.

¹³⁹ *In Inghilterra*, DPM, p. 157.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

l'uso di un verso lungo, quasi whitmaniano, in *Democrazia*, quinta e ultima sezione della raccolta, l'unica provvista di titolo, mentre le altre quattro vengono indicate con un numero romano.

In poesie come *Alle ombre* o *Ristabiliamo il commercio* il verso si allunga all'estremo fino a rasentare la prosa. La rima assume una sua fisionomia e si struttura nelle poesie *Perché* e *Democrazia* (da cui l'intera sezione prende il nome). È nel segno di Whitman e della democrazia che la rima può tornare entro i confini di un canto non manieristico ma liberato e liberante. È in nome di Whitman che Conte può abbracciare «il canto foglie-onde dell'universo»¹⁴¹.

È nel segno del poeta delle *Foglie d'erba* che il poeta di Porto Maurizio, alla stregua di un mago, può invocare lo spirito della democrazia sottoforma di elementi naturali e movimenti fondativi del suo immaginario: «democrazia sii mare/ vento, virtù, navigare»¹⁴².

Il riferimento a Whitman, il cui nome è già il titolo della prima poesia della sezione, non sorprende considerando che l'anno precedente, nel 1991, Conte pubblica per Mondadori una sua traduzione di poesie scelte da *Leaves of grass*¹⁴³. È dall'immersione nel grande mito whitmaniano che il poeta deve aver preso spunto per la parte finale della sua raccolta, una sezione che fa da contraltare ai toni nostalgici ed elegiaci delle prime quattro.

Nonostante nel libro la parola 'gioia' rappresenti la terza parola per frequenza, essa cammina, nella maggior parte dei casi, di pari passo con una profonda malinconia («nei tuoi occhi abitati da furiose/ gioie e malinconie troppo veloci»¹⁴⁴; «angoscia d'esser vivi, cui forse è pari/ soltanto la gioia in

¹⁴¹ *Ristabiliamo commercio*, DPM, p. 195.

¹⁴² *Democrazia*, DPM, p. 200.

¹⁴³ W. Whitman, *Foglie d'erba*, scelta, introduzione e note di G. Conte, Mondadori, «Oscar» Milano 1991.

¹⁴⁴ *Cosa salda*, DPM, p. 146.

intensità»¹⁴⁵; «O forse anche la gioia/ non può non farsi/ Verbo, desiderare il dolore?»¹⁴⁶) oppure coincide con la gioia della visione di Dio a cui gli Angeli ribelli rinunciano per scendere sulla terra: «e perché con il primo Angelo che cade/ in miriadi cadono, a capofitto,/ lontano dalla gioia?»¹⁴⁷.

La gioia, però, ritorna alla pienezza del suo significato e alla sua autenticità nella quinta sezione whitmaniana. Anzi, visto che il messaggero con cui il poeta si mette in dialogo viene definito il “primo messaggero”, il poeta sembra suggerire che possa esserci anche un secondo messo e questo è senza dubbio Whitman. Il primo messaggero, l’angelo-Erme, invita il poeta a rimettersi in viaggio e a non chiudersi nella dimensione asfittica della casa, e in più si fa tramite di una verità tutta personale. Whitman, il secondo messaggero, invece, è colui che offre al poeta una verità universale armonizzabile con quella individuale: quella della gioia e della democrazia *del e nel* cosmo.

Lo stesso Conte, nella sua introduzione alla sua traduzione di *Foglie d’erba*, dirà del poeta americano:

Il concetto di democrazia non è soltanto un concetto politico per Whitman. E neppure soltanto un concetto morale. È vero, spesso c’è l’esaltazione della fierezza, del non piegarsi, del non sottomettersi nei suoi versi: l’esaltazione insieme dell’individuo e della massa, del singolo e dell’eguaglianza¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Pallide, cedevoli, ragazze inglesi*, DPM, p. 165.

¹⁴⁶ *Domande al primo messaggero*, DPM, p. 163.

¹⁴⁷ *Lontano dalla gioia*, DPM, p. 185.

¹⁴⁸ G. Conte, *Introduzione*, in W. Whitman, *Foglie d’erba*, scelta, traduzione e introduzione di G. Conte, Mondadori, Oscar, Milano 2016, p. X.

La scelta di Conte di chiudere la sua raccolta con un inno alla democrazia e con un canto universale innalzato nel segno di Whitman ci sembra un'operazione di compensazione e di innalzamento del dettato poetico dopo il denso e a tratti patetico (leggasi in senso etimologico) biografismo della maggior parte dei componimenti.

Così, rivolgendosi direttamente al poeta delle *Foglie d'erba*, Conte gli annuncerà, citando il suo *O capitano, mio capitano* e allungando a dismisura il verso seguendo il suo esempio, che anche il suo messaggio di pace e di armonia è stato tradito:

Ehi Walt, Walt Whitman, Capitano! Brancolando, né ciechi né profeti,
scendiamo alle ombre, e parliamo con le ombre. Walt Whitman, ti
hanno tradito, lo sai?

[...]

la sola democrazia, fatta di amore e di alberi, di desideri, di gioie, di
fiumi, di compagni, di viaggi,
che cos'è ora?¹⁴⁹

L'uomo ha perso il suo contatto primigenio con la natura e ha dimenticato gli dèi «in nome dei freezer pieni, delle cassette porno, dei missili a testata nucleare» e «in nome dell'uomo bianco, del nulla che è il suo destino»¹⁵⁰.

Giuseppe, così, decide di sottoscrivere un patto ufficiale con la democrazia stessa:

oggi io Giuseppe nato nel 1945
a quarantacinque anni, varcato il limite
né cieco né profeta

¹⁴⁹ *Whitman*, DPM, p. 194.

¹⁵⁰ *Alle ombre*, DPM, pp. 194-195.

contro chi uccide con un editto gli dei
contro chi governa attraverso i carri e le spade
contro chi non ha pietà per chi cade
contro chi esilia, stermina, imprigiona
contro l'immobilità, l'uniformità, l'ordine
la voce delle spie fatta padrona
io ti scelgo

Non è vero che la libertà può fare a meno di foglie e di onde, e tu di
eroi.
Democrazia, ristabiliamo commercio tra noi¹⁵¹.

Ancora una volta il poeta nomina sé stesso e si colloca nel flusso della storia, con la sua età, con i suoi ideali e i suoi proclami. Se la sterile arte della poesia può richiamare alla necessità della democrazia nella società, la sterile arte si trasforma in un atto di libertà rivoluzionario.

Così, Conte chiude il suo libro invocando la democrazia nel lungo componimento omonimo e lo fa quasi ossessivamente, associandola di volta in volta a un'immagine naturale, a una sensazione, a una preghiera. Il suo è un vero e proprio inno che, in rime bacciate, quasi come una formula magica, intende purificarne la parola e riportarla alla purezza della poesia whitmaniana¹⁵².

Ma è dall'ultima stanza che riusciamo a cogliere il senso profondo di tutta l'operazione contiana:

Democrazia sii gloria
vita, fiorire, gioia

¹⁵¹ *Ristabiliamo commercio*, DPM, pp. 195-196.

¹⁵² Giovanna De Angelis individua in Conte la stessa «fiducia nel potere demiurgico di una Parola-evento» di D'Annunzio (Giovanna De Angelis, *Il canto ritrovato. D'Annunzio e i poeti contemporanei*, Edizioni Tracce, Pescara 1995, p. 17).

democrazia sii anima
una palma, la semina

democrazia, sii ragazza
sii splendida, d'ogni razza

democrazia sii nuova
conquista Roma, Genova

democrazia sii piacere
l'amore di tutte le sere

democrazia sii compagni
gli occhi limpidi e le mani

democrazia sii mare
vento, virtù, navigare¹⁵³.

Che cos'è la democrazia se non la maturata capacità di vivere con gli altri e per gli altri, la saggezza dell'individuo che imparando ad accettare sé stesso, l'amore, la vita, ama imparare contemporaneamente a sentirsi parte integrante del *demos* e a rispettare il cosmo?

Infine, a suggellare questo messaggio d'amore è l'immagine del mare e la metafora della navigazione, onnipresenti nell'immaginario contiano¹⁵⁴, sigillate in un'allitterazione aerea e sognante, rivelando ancora una volta,

¹⁵³ *Democrazia*, DPM, p. 200.

¹⁵⁴ Proprio nel 2019 Conte ha pubblicato per «Lo specchio» Mondadori la sua ultima raccolta, il cui titolo programmatico, *Non finirò di scrivere sul mare*, rivela la cifra di più quarant'anni di poesia.

quella che Giorgio Ficara, nella prima introduzione all'*Oceano e il ragazzo* del 1983, individuava come «una eroica fedeltà alle parole»¹⁵⁵.

Pochi anni dopo, Conte sarà, insieme a Stefano Zecchi, il fautore del Mitomodernismo che, più che un movimento o una corrente, è il vivo proposito di riportare il mito e la bellezza nel mondo contemporaneo. Tra i nove punti del manifesto, apparso per la prima volta nel 1995 su «Il Giornale», il più evocativo è certamente il quinto, «il mito riporti tra noi anima, natura, eroe, destino»¹⁵⁶. Potremmo scegliere questo motto per sintetizzare, in termini archetipici, l'opera contiana: la poesia è dunque il desiderio di un ritorno alla *natura* da parte dell'*anima*, che, scoprendo finalmente l'*eroe* dentro di sé, accetta il proprio *destino*.

¹⁵⁵ G. Ficara, *Introduzione*, in G. Conte, *L'Oceano e il ragazzo* (1983), cit., p. 11.

¹⁵⁶ A. Castiglioni e L. Scandroglio, *Mitomodernismo, Un movimento artistico e filosofico in Italia alle soglie del Terzo Millennio*, in *Almanacco del Mitomodernismo 2000*, a cura di G. Conte, T. Kemeny, S. Zecchi, Alassio, Alassio-Savona, p. 125.

V. Valerio Magrelli

V.1. *Ora serrata retinae*

Valerio Magrelli, nato a Roma nel 1957, è uno degli autori della cosiddetta 'nuova generazione' più frequentati e apprezzati, sia per la sua dizione appartata rispetto ad altra poesia coeva, cioè quella, citando Fortini, del 'ritorno agli assoluti', sia per la copiosità della sua produzione, che si indirizza, fino ad oggi, non solo verso la poesia ma anche verso la prosa e la saggistica.

Come nota Francesco Diaco, la sua scrittura poetica rappresenta una «formazione di compromesso»¹, equidistante sia dagli eccessi neo-orfici che da quelli della scuola romana afferente alle riviste «Prato pagano» e «Braci»².

Tuttavia, anche la poesia magrelliana, a suo modo, può dirsi assoluta, ma in modo nettamente diverso, ad esempio, da quella deangelisiana. Essa non mira alle verticalità celesti o alle profondità degli abissi, non è affatto un canto tragico, ma si esaurisce in un'analisi immanente e soprattutto microscopica dell'io e dei moti del pensiero.

Magrelli, laureatosi in filosofia presso l'Università di Roma, si dedica altresì allo studio e alla traduzione della letteratura francese, specialmente di Mallarmé e di Valéry. Tra il 1975 e il 1976 vive a Parigi e studia letteratura e cinema alla Sorbona.

¹ F. Diaco, *Le venature del verbo. Teoria della letteratura e poetica in Valerio Magrelli*, «Italian Poetry Review», n. 12, 2017, pp. 384.

² L'autore stesso ammette in una recente intervista a Francesco Diaco: «quando arrivò la fortissima contrapposizione tra orfici e avanguardisti (fino al Gruppo '93), io mi tiravo fuori o, meglio, volevo restare in mezzo ma non come mediatore, perché prendevo una parte dagli uni e dagli altri, pur restando completamente separato da entrambi» (V. Magrelli, *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, intervista a cura di F. Diaco, 24 settembre 2012, <https://www.leparoleelecose.it/?p=6763#sdfootnote25sym>, ultima consultazione 5 marzo 2023).

Il suo esordio avviene piuttosto precocemente, a soli ventitré anni, con la raccolta del 1980 *Ora serrata retinae*³, pubblicata da Feltrinelli e prefata da Enzo Siciliano. Gruppi di testi poi confluiti in *Ora serrata retinae* iniziano ad apparire, sotto i titoli più vari, già due anni prima nelle riviste «Periodo ipotetico»⁴ e «Nuovi argomenti»⁵, nelle antologie *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* di Pontiggia e Di Mauro⁶ e *I poeti degli anni Settanta* di Porta⁷ e in un Quaderno collettivo di Guanda⁸. Nello specifico, questi avantesti appartengono tutti alla prima delle due sezioni che comporranno la raccolta d'esordio del 1980, mentre la seconda sezione sarà del tutto inedita.

Per uno studio della genesi dell'opera si rimanda all'edizione elettronica (*digital machine*) curata da Domenico Fiormonte, Cinzia Pusceddu, Tommaso Lisa, Monaldo Grandoni e Barbara Lotti nell'alveo del progetto *Digital Variants*⁹ e per un suo commento esaustivo rinvia all'edizione di Sabrina Stroppa e Laura Gatti¹⁰.

V.1.1. Dalla visione della visione al tema del tema

Il titolo del libro, *Ora serrata retinae*, rimanda al lessico specialistico dell'oftalmologia e indica «il margine di percettibilità della retina, il confine»¹¹. Sempre al lessico oftalmologico appartengono i titoli delle due sezioni, *Rima*

³ V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1980.

⁴ Id., *Primi esperimenti*, in «Periodo ipotetico», 10-11, gennaio 1977, pp. 88-90.

⁵ Id., *Natura morta*, in «Nuovi argomenti», 55, luglio-settembre 1977, pp. 113-120.

⁶ Id., *Altre nature morte*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, cit., pp. 109-114.

⁷ Id., *Altre nature morte*, in *Poesia degli anni Settanta*, a cura di A. Porta, prefazione di E. Siciliano, cit., pp. 529-531.

⁸ Id., *Hylas e Philonous*, in AA.VV., *Quarto quaderno collettivo*, Parma, Guanda, febbraio 1979, pp. 91-110.

⁹ Edizione elettronica della genesi di *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli, a cura di D. Fiormonte, C. Pusceddu, T. Lisa, M. Grandoni, B. Lotti, <http://digitalvariants.org/variants/valerio-magrelli> [ultima consultazione 26 febbraio 2023].

¹⁰ V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, introduzione e nota al testo di S. Stroppa, commento a cura di S. Stroppa e L. Gatti, Ananke, Torino 2012.

¹¹ Id., in D. Del Giudice, *Un vero poeta invita al lavoro*, in «Paese sera», 30 giugno 1980.

palpebralis ed *Aequator lentis*, costituite simmetricamente da 45 poesie ciascuna. La prima rimanda alla fessura dell'occhio, la seconda letteralmente all'equatore dell'occhio, ovvero alla parte centrale della retina.

In prima istanza, quella che nel libro magrelliano viene offerta al lettore non è l'immagine concreta, materica, olandese, a voler scomodare la pittura, del reale, ma un'immagine parziale e ancora virtuale, così come registrata dall'occhio e trasmessa al cervello, una 'visione della visione'.

Leggendo *Ora serrata retinae* il lettore si trova di fronte a un io colto nell'atto di vedere e soprattutto un io intento a vedersi¹². Nel sistema del libro si ha come l'impressione che la realtà fisica sia in qualche maniera depotenziata e imbalsamata da un poeta scenografo che la sottrae al suo contesto d'origine per apporvi la propria «filigrana» (è anzi questo il suo unico compito). Luoghi fisici come la piazza, ad esempio, diventano «la meridiana muta della mente»¹³. Anzi, il libro viene proprio presentato come una «paziente meteorologia dell'uomo», l'«accorta analisi delle maree del pensiero», l'«osservatorio appartato d'ogni variazione/ che la mente proietta sul cranio del cielo»¹⁴.

Per di più, la visione stessa non è mai nitida, ma ostacolata da un appannamento, da una miopia visiva che diventa anche conoscitiva (anche in altri scritti, come nella prosa *Nel condominio di carne*¹⁵, Magrelli si soffermerà, quasi ossessivamente, sul tema della miopia).

¹² Sabrina Stroppa riconduce i processi della visione descritti nella raccolta a un forte petrarchismo di fondo: «l'osservazione di sé nell'atto di scrivere, la focalizzazione dello sguardo nello sguardo stesso (il celebre Vedersi vedersi in cui riassumerà poi la poetica di Paul Valéry), la correlazione tra la scrittura poetica e l'acqua, la riduzione del paesaggio a puro oggetto dell'occhio» (S. Stroppa, *Introduzione in Ora serrata retinae*, cit., p. 5).

¹³ Id., *Questa piazza è un orologio vasto*, da *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino 1996, p. 12. D'ora in poi la raccolta verrà indicata con la sigla OSR.

¹⁴ *Questo studio è in realtà soltanto*, OSR, p. 23.

¹⁵ Id., *Nel condominio di carne*, Einaudi, Torino 2003.

Allora, se il soggetto che scrive non può guardare da lontano per un difetto della visione, è inevitabile per lui soffermarsi sull'immediatamente vicino, cioè su sé stesso, e sulla propria scrittura:

Dieci poesie scritte in un mese
non è molto anche se questa
sarebbe l'undicesima.
Neanche i temi poi sono diversi
anzi c'è un solo tema
ed ha per tema il tema, come adesso.
Questo per dire quanto
resta di qua della pagina
e bussa e non può entrare,
e non deve. La scrittura
non è specchio, piuttosto
il vetro zigrinato delle docce,
dove il corpo si sgretola
e solo la sua ombra traspare
incerta ma reale.
E non si riconosce chi si lava
ma soltanto il suo gesto.
Perciò che importa
vedere dietro la filigrana,
se io sono il falsario
e solo la filigrana è il mio lavoro¹⁶.

La visione della scrittura è la stessa che si ha, insomma, guardando attraverso il vetro delle docce, ovvero una visione offuscata, da cui è deducibile inevitabilmente una concezione di scrittura come finzione e depistaggio¹⁷ (scrivere è «nascondere, / sottrarre alla realtà qualcosa/ di cui sentirà la mancanza»¹⁸).

Non a caso, Magrelli, più di vent'anni dopo, rifletterà sui processi della visione nell'opera di Paul Valéry in un saggio dal titolo *Vedersi vedersi*:

¹⁶ *Dieci poesie scritte in un mese*, OSR, p. 15.

¹⁷ P. Valesio, *La poesia di Valerio Magrelli fra neomanierismo e barocco*, «Yip», n. 5-6, 2001-2002, pp. 373-403.

¹⁸ *Esistono libri che servono*, OSR, p. 68.

si tratta in definitiva di osservare come, grazie alla nuova funzione dello schermo, l'opposizione "soggetto-altro da sé" venga sostituita da quella "soggetto-soggetto". [...] La scena del vetro e quella dello specchio risolvono infatti la domanda sull'identità (sia essa mediata da un modello fallace o assunta direttamente in prima persona) sulla base di strutture mutate dall'ottica¹⁹.

Se il mondo non può essere il tema del soggetto in quanto quest'ultimo non è in grado di metterlo a fuoco, il tema della scrittura diventa allora il tema stesso, ossia i meccanismi di trasposizione del proprio pensiero, la contabilità di un processo di scrittura individuale. La realtà resta così al di là della pagina, anzi, non ha alcun diritto di entrarvi. Lo spazio del testo è lo spazio dei meccanismi della mente e del *graphein*. E 'pensiero' e 'scrittura', nel sistema semantico della raccolta, non sono altro che sinonimi. Non a caso, interrogando le concordanze di *Ora serrata retinae* –guidati dallo studio lessicografico di Jansen e Polito²⁰ - è possibile appurare che 'pensiero' è il sostantivo dal più alto tasso di frequenza all'interno della raccolta (x31), seguito significativamente da 'corpo' (x21) e 'pagina' (x16). Ma andiamo per gradi.

Il mondo viene inscatolato nel fittizio del libro, dalla carta, dalla scrittura, e il cielo diventa il «cielo della carta»²¹. Il poeta ricerca «una posa della scrittura,/ la luce e l'ora in cui ritrarla» per «arrivare al verso estremo/ senza doverlo dire»²² e compone «l'arazzo del pensiero», come «un sarto/ che sia la sua stessa stoffa», soggetto e oggetto della propria «lavorazione»²³.

L'io-vedente e scrivente, in auscultazione di sé, ammette che

¹⁹ V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002, p. 67.

²⁰ Cfr. S. Jansen, P. Polito, *Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, in *Tema e metafora in Testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Olschki, Firenze, pp. 107-137.

²¹ *Anche questo quaderno*, OSR, p. 42.

²² *Cerco una posa della scrittura*, OSR, p. 97.

²³ *Di sera, quando è poca la luce*, OSR, p. 75.

Un tempo si portava sulla pagina
il giorno trascorso, adesso invece
si parla solamente del parlare.
Come se nel tragitto
dall'impressione alla carta
si fosse dischiusa una vertigine²⁴.

Nel percorso che va dalla visione alla scrittura poetica si è creato come un cortocircuito. Il messaggio si arresta sulla carta e sugli strumenti necessari alla scrittura. Questi sono la penna (4 occorrenze) che «non dovrebbe mai lasciare la mano di chi scrive», che scivola «verso l'inguine della pagina»²⁵; la matita (2), in cui il poeta vorrebbe addirittura tramutarsi per «bruciare sulla carta lentamente/ e nella carta restare in altra nuova forma suscitato»²⁶; il quaderno (4) che «è il mio scudo, trincea, periscopio, feritoia»²⁷ e che addirittura finisce anch'esso, secondo un procedimento comune nella raccolta, ad essere assimilato al sole. Come il sole, infatti, il quaderno tramonta e si muove nella pagina diventata cielo: «Anche questo quaderno sta per tramontare, l'ultima pagina svanisce, si confondono le righe nel buio». Quello di *Ora serrata retinae* è insomma una galassia 'bibliocentrica' e, come suggerisce Testa, «teologica»²⁸, in quanto la filigrana dell'autore è onnipresente, quasi come un peccato originale.

La finzione della scrittura, che ha fagocitato la realtà e che vi si è sostituita, finisce però per diventare uno spazio claustrale e claustrofobico, marcato da confini netti, tanto «questo foglio ha i confini geometrici/ di uno stato africano»²⁹ e il poeta è intrappolato dietro «le sbarre dell'inchiostro», mentre sul foglio «si mima/

²⁴ *Un tempo si portava sulla pagina*, OSR, p. 39.

²⁵ *Scivola la penna*, OSR, p. 43.

²⁶ *Essere matita è segreta ambizione*, OSR, p. 13.

²⁷ *Questo quaderno è il mio scudo*, OSR, p. 41.

²⁸ E. Testa, *Il codice imperfetto della nuova poesia*, cit., p. 573.

²⁹ *Scivola la penna*, OSR, p. 43.

la muta segregazione dello spirito»³⁰. Eppure, pur essendo in possesso delle chiavi, l'io poetico non prova nemmeno liberarsi, autoproclamandosi anzi «custode del quaderno», che prima della notte fa il giro della prigione «per chiuderne le porte»³¹. Tale clausura è la stessa clausura di Montaigne, che Magrelli legge durante i mesi trascorsi in ospedale dopo un incidente in motocicletta, mesi di letture che lo ispireranno profondamente alla scrittura di *Ora serrata retinae*: Anche Montaigne «è un uomo che diventa libro»³².

Come per Montaigne, anche per Magrelli il libro assume così anche i contorni di una «stanza disabitata»³³, e il soggetto avverte «il dubbio del solipsismo»³⁴, chiedendosi come sia possibile essere contemporaneamente il sole e ricevere la luce da sé stessi. La mente che nomina la realtà le dà vita. Anzi, è come se il reale smettesse di esistere, come nel caso delle donne, tutte le volte in cui la ragione non è in grado di descriverlo e soprattutto di codificarlo in un'immagine. Ecco, dunque, l'influenza dell'empirismo inglese, di Locke, di Hume e più di tutti Berkeley, il cui peso specifico nei testi magrelliani è stato ampiamente indagato da Arcurio³⁵. Il mondo, la materia, esistono perché esistono nella mente del soggetto, mentre cessano di esistere quando il soggetto pensante cessa di visualizzarle nella sua mente. In *Ora serrata retinae*, esiste solo ciò che viene pensato e scritto e come suggerisce Daniele Piccini, Magrelli «non fa altro che far ricadere il testo su sé stesso, senza mai lasciare una via di fuga alla fattualità, al surplus significativo della realtà-vita»³⁶.

³⁰ Anche questo quaderno, OSR, p. 42.

³¹ La variazione della parola, OSR, p. 50.

³² V. Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in AA.VV., *Seminario sulla poesia (Anceschi, Conte, Giuliani, Luzi, Magrelli, Nasi, Vetri)*, Essegi, Ravenna 1991, p. 122.

³³ Questa pagina è una stanza disabitata, OSR, p. 64.

³⁴ Il dubbio del solipsismo, OSR, p. 86.

³⁵ Cfr. B. Arcurio, *Nel laboratorio di Magrelli*, «Il Veltro», 1-2, 1989, pp. 109-105.

³⁶ D. Piccini, *Valerio Magrelli*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, cit., p. 544.

Eppure, la clausura del mondo-libro è per il poeta romano un luogo protetto, anzi, un rifugio che gli consente di mettersi al riparo dal flusso incessante del tempo e quindi dall'avanzare della morte. Il tema della morte nel primo libro magrelliano è presente più di quanto si creda ed è individuabile dalla ricorsività del lessico ad esso correlato: leggiamo, infatti, di 'lapidi', 'sudari', 'lenzuoli', ma notiamo anche l'uso metaforico del sostantivo 'pietra' e dei verbi 'tramontare' e di 'dormire' in senso mortuario. Ciò anticipa sicuramente una linea tematica che troverà nelle prose di *Geologia di un padre*³⁷ del 2013 la sua massima espressione. Il soggetto, rifugiandosi nel bunker della sua mente e nel suo prolungamento di carta, cioè il quaderno, ambisce segretamente a una sublimazione che lo sottragga alla morte del corpo.

Un testo in cui ciò risulta evidente è *Essere matita è segreta ambizione*:

Essere matita è segreta ambizione.
Bruciare sulla carta lentamente
e nella carta restare
in altra nuova forma suscitato.
Diventare così da carne segno,
da strumento ossatura
esile del pensiero.
Ma questa dolce
eclissi della materia
non sempre è concessa.
C'è chi tramonta solo col suo corpo:
allora più doloroso ne è il distacco³⁸.

Pensiero e scrittura, anzi, la loro condensazione nella scrittura del pensiero concede all'io una morte serafica. Il poeta lo dirà anche in altri versi: «la scrittura è una morte serena»³⁹. Si tratta di una morte simile al sonno, quindi di una morte

³⁷ Cfr. V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Einaudi, Torino 2013.

³⁸ *Essere matita è segreta ambizione*, OSR, p. 13.

³⁹ *Preferisco venire dal silenzio*, OSR, p. 10.

solo apparente⁴⁰. L'ambizione del poeta è essere una matita, è mutarsi da soggetto di carne a segno, da soggetto scrivente a oggetto scrivente, semplicemente per non andare incontro al deterioramento del corpo. Questo rifiuto della possibilità della morte, dell'heideggeriano *Essere-per-la-morte*, innesca un vero e proprio processo di reificazione del corpo. A proposito di *Ora serrata retinae*, si è infatti parlato a lungo di processi di corporalizzazione del pensiero⁴¹, ma, a nostro avviso, andrebbe indagato invece il movimento contrapposto, appunto quello di smaterializzazione del corpo e di astrazione della carne nella virtualità della scrittura.

L'incubo maggiore per il soggetto, infatti, è venir meno a sé stessi, morire come coscienza, interrompere il flusso del pensiero:

Se io venissi a mancare a me stesso,
è questo il mio turbamento.
Temo d'evaporare a poco a poco,
di perdermi nelle fessure del giorno
dimenticando così il mio pensiero.
A volte mi scopro nel silenzio
delle cose che ho intorno,
oggetto tra gli oggetti,
popolato di oggetti.
Dunque il dolore è metamorfosi
e le sue cause si susseguono
non viste mostrandosi
per quello che non sono.
Questo anzi è il primo dolore.
Gli occhiali allora andrebbero portati
tra l'occhio ed il cervello,

⁴⁰ Sulla centralità del motivo del sonno in *Ora serrata retinae* si rimanda a I. Campeggiani, *Metafore visive di Paul Valéry e altri modelli francesi in Valerio Magrelli*, «Misure critiche», n.1-2, 2008-2009, pp. 117-156. Campeggiani individua delle corrispondenze testuali tra le poesie di *Ora serrata retinae* e alcuni testi di Valéry come *Il rematore* e *Il cimitero marino*.

⁴¹ Cfr. F. Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis, Milano - Udine 2013. Francucci si focalizza sul tema del corpo magrelliano, ricostruendone l'evoluzione in diacronia. Sintetizza così un percorso che parte da un 'corpo-segno' governato da un 'occhionmente' in *Ora serrata retinae*, che prosegue verso il corpo franto e 'venato' di *Natura e venature* del 1987 e approda a un corpo invaso da presenze altrui in *Esercizi di tiptologia* del 1992.

perché è là, tra boscaglie
e piantagioni di nervi
l'errore dello sguardo.
Qui si smarrisce la vista
e nel suo andare alla mente
si corrompe e tramonta.
Come se traversando
pagasse ad ogni passo
il pedaggio del corpo⁴².

Gli occhiali andrebbero allora indossati tra gli occhi e il cervello, proprio perché la vista, nel suo trasmettere immagini alla mente, le smarrisce a causa del pedaggio del corpo, che è per sua natura difettoso, miope, caduco, destinato alla morte e quindi antagonista del pensiero.

Dolore è per Magrelli sinonimo di metamorfosi perché il cambiamento allontana da sé stessi e comporta inevitabilmente una fine. La stasi che l'impalcatura della finzione, di un testo congedato e congelato quale quello del diario, del «quadernetto giallo», come lo apostrofa il poeta, in un moto di isolato patetismo, gli garantiscono la fissità e l'immutabilità dell'eterno.

La metapoesia, il metapensiero, l'analisi dei processi della visione non sono altro che un modo, per il primo Magrelli, come accadeva al *Monsieur Teste* di Valéry, sua lettura fondante⁴³, di fuggire dal mondo e dal consorzio umano, di sospendere l'incontro con l'Altro e il momento heideggeriano della cura. L'ultima poesia della raccolta facendo un bilancio dirà: «Senza accorgermene ho compiuto/ il giro di me stesso»⁴⁴. I limiti della percezione e della percepibilità, suggeriti dal titolo del libro, non sono altro che i limiti di un occhio miope che rinuncia a inforcare gli occhiali e a vederci da lontano. L'unica lente che può

⁴² *Se io venissi a mancare a me stesso*, OSR, p. 34.

⁴³ Cfr. V. Bonito, *Le crepe nella scrittura: lo sguardo poetico di Valerio Magrelli*, in Id., *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Clueb, Bologna 1996.

⁴⁴ *Senza accorgermene ho compiuto*, OSR, p. 99.

inforcare è quella della scrittura, che dà uno sguardo simile, come suggerisce Diaco, a quello pietrificante di Medusa⁴⁵.

Ora serrata retinae può essere letta dunque come la storia di un miope che sceglie di analizzare microscopicamente la cosa a sé più vicina, cioè sé stesso e i meandri della propria mente, con gli occhi surrealisticamente ruotati verso l'interno del cranio. *Ora serrata retinae* è il diario di bordo, se non il *work in progress*, di una scrittura che rimanda la vita, e dunque, la morte a più tardi. Non stupisce dunque che la varietà lessicale, come si è visto e si vedrà, anche molto settoriale non alteri, comunque, quella che Testa individua come una «situazione semantica di immobilità»⁴⁶.

V.1.2. L'assenza del 'tu'

Prendendo nuovamente in considerazione le tre parole più ricorrenti del sistema lessicale di *Ora serrata retinae*, in ordine decrescente 'pensiero', 'corpo' e 'pagina', ci si accorge di come queste parole costituiscano una vera e propria triade sinonimica. La fissità del corpo, con i suoi cicli sempre identici, è metafora della fissità della pagina, del perimetro perfettamente geometrico della carta e, per estensione, del pensiero che nella carta si riversa.

Interrogando l'elenco dei sostantivi co-occorrenti delle tre parole più ricorrenti proposto dallo studio lessicografico di Jansen e Polito⁴⁷, notiamo come esse siano profondamente legate ai campi semantici della luce e del buio. Da un lato, infatti, il pensiero, il corpo e la pagina sono affiancati da parole come 'luce' (15 occorrenze) e 'giorno' (13), dall'altro si accompagnano all'"ombra" (8) e alla 'sera' (10).

⁴⁵ F. Diaco, *Le venature del verbo. Teoria della letteratura e poetica in Valerio Magrelli*, cit., p. 353.

⁴⁶ E. Testa, *Il codice imperfetto della nuova poesia*, cit., p. 568.

⁴⁷ S. Jansen, P. Polito, *Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, in *Tema e metafora in Testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, cit., p. 115.

Dunque, contrariamente a quanto suggerito da una lettura iniziale o superficiale, il sistema di *Ora serrata retinae* non è semplicemente votato all'apollineo, ma è attraversato da forze dionisiache e disgreganti, il cui punto di sintesi risiede proprio nel corpo-pensiero osservante e nella scrittura, che prova a governare il caos tra forze contrapposte anche da punto di vista macrotestuale e formale⁴⁸. Questa dualità è infatti suggerita dalla struttura bipartita della raccolta stessa. La prima sezione, *Rima palpebralis*, e la seconda, *Aequator lentis*, rappresentano due movimenti speculari e contrapposti. Sabrina Stroppa evidenzia come «i testi raccolti in *Rima palpebralis* siano il frutto di una selezione operata su materiali più ampi, di riscritture parziali o ricomposizioni di testi preesistenti, risalenti appunto agli anni di scuola, i versi di *Aequator lentis* sono un vero «secondo tempo della scrittura. Con la prima sezione Magrelli riassume se stesso, fa il punto di un esercizio poetico che aveva segnato la sua nascita alla poesia; con la seconda sezione si apre al mondo, e alle prove successive»⁴⁹.

Tale dualismo, come sostiene Andrea Afribo, è dato anche dalla contrapposizione tra una forma linguistica cristallina che fa da scudo alle contraddizioni interne ed esterne dello scrittore, ai suoi «conflitti non superati ma solo rimossi» e al «magma del mondo» che lo insidia⁵⁰.

Sulla polarità del pensiero magrelliano insiste già Tommaso Lisa, il quale nota come esso si fondi «sull'alternanza dinamica e dicotomica di coppie polari quali giorno/notte; orizzontale/verticale; sonno/ veglia; aperto/ chiuso [...]» e su una «predominanza dei verbi di moto»⁵¹.

⁴⁸ Come nota Niva Lorenzini, in Magrelli «l'armonia, infatti, rivela costantemente al proprio interno la dissonanza, la crepa nell'identico» (N. Lorenzini, *Il presente della poesia*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 208-209).

⁴⁹ S. Stroppa, *Introduzione in Ora serrata retinae*, cit., p. 12.

⁵⁰ A. Afribo, *Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, cit., p. 55.

⁵¹ T. Lisa, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, cit., p. 33.

Una polarità che andrebbe ulteriormente indagata è quella 'Io/Altro'. Si è visto come nello scenario di *Ora serrata retinae* non vi siano altri personaggi oltre all'io che scrive e cammina idealmente nel mondo claustrofobico del suo quaderno e degli oggetti domestici di cui si circonda (oggetti paragonabili a veri e propri totem). L'unico riferimento ad altre figure umane è quello alla 'donna', parola che presenta ben 11 occorrenze, e della ragazza (3), il che sembra costituire, nell'universo chiuso e autosufficiente del testo, la spia di un cortocircuito⁵².

Il sesso della donna e i pensieri del soggetto si intrecciano nella cornice di una similitudine: entrambi, infatti, mostrano una natura oscura e misteriosa («e finirò incagliato nei pensieri/ lungo il delta solitario dello spirito/ intricato come il sesso d'una donna»⁵³). La donna magrelliana si presenta come imperscrutabile e inattingibile, una funzione più che un personaggio, la cui lontananza è in grado di minare l'apparente quiete razionale di chi scrive⁵⁴ («Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto/ed è cieca ai miei inganni, né può/ scorgere il filo del mio parlare,/ né inciamparvi» [...] e questa donna/ cresce dentro di me, dolorosa/ come un uccello vivo nel torace»⁵⁵). Se la scrittura esorcizza la morte fossilizzando il reale e preservando il corpo dal deterioramento nell'astrazione protettiva del pensiero, la donna si sottrae invece a questo meccanismo. Essa sa sfuggire agli occhi indagatori del soggetto, il quale, di fronte al rifiuto, sente pulsare in tutta la sua potenza la propria ferita narcisistica: «Quella donna ha un potere magico:/ sa fare

⁵² Per Sabrina Stroppa «il corpo della donna come “campo desolato” [...] ritrova in realtà il filo di una rappresentazione di sé che da Petrarca a Montale, all'insegna dell'innesto del corpo estraneo, nell'aridità dell'io» (S. Stroppa, *Introduzione in Ora serrata retinae*, cit., p. 8). A intravedere una certa continuità con Montale è anche Maurizio Cucchi (Cfr. M. Cucchi, *Alla scoperta del dopo Montale*, «Dossier 2», in «Tempo medico», febbraio 1981, p. 189).

⁵³ *Domani mattina mi farò una doccia*, OSR, p. 14.

⁵⁴ Del resto, anche secondo Andrea Afribo, in *Ora serrata retinae* «la donna è elemento perturbante ed enigmatico» (A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, p. 42).

⁵⁵ *Questa ragazza si sottrae a ogni gesto*, OSR, p. 21.

a meno di me»⁵⁶. Il corpo della donna è soggetto alle usure del tempo, esso sa essere, infatti, autenticamente carnale, dunque sa *essere-per-la-morte*: «Come terreno calpestato, risuona/ profondo, cavo e abbandonato/ come terra scossa,/ questo corpo chiaro di donna»⁵⁷. Ma il femminile, rimanendo un'ossessione del soggetto poetante («Ho il cervello popolato di donne»⁵⁸), perde la sua ragion d'essere nel momento in cui il poeta non riesce a delimitarlo con il pensiero. Tutto ciò che la ragione non riesce a contenere, finisce così per scadere nella 'non-esistenza':

Io non potrei parlare della donna
posso soltanto elencare
i segni della mia salute
ma senza mai raggiungere
il fondo dell'immagine.
Io credo veramente
che non esistano donne⁵⁹.

L'equazione è ancora una volta "ciò che non riesco a vedere e a pensare non esiste". Irrimediabilmente, questo divario conoscitivo genera un divario di tipo esistenziale⁶⁰ relegando il soggetto a una solitudine senza scampo. Come nota Mario Inglese, «microcosmo corporale e macrocosmo universale si identificano»⁶¹.

Il pensiero si chiude nel proprio scrigno, che è il corpo, il vero e unico «centro della percezione»⁶². Subentra così l'autoscopia, la perlustrazione del corpo come

⁵⁶ *Quella donna ha un potere magico*, OSR, p. 71.

⁵⁷ *Come terreno calpestato, risuona*, OSR, p. 79.

⁵⁸ *Ho il cervello popolato di donne*, OSR, p. 80.

⁵⁹ *Io non potrei*, OSR, p. 72.

⁶⁰ A ribadire la necessità di una lettura esistenziale della poesia magrelliana è Paolo Valesio (Cfr. P. Valesio, *La poesia di Valerio Magrelli fra neomanierismo e barocco*, cit., p. 375).

⁶¹ M. Inglese, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Longo Editore, Ravenna 2004, pp. 31-32.

⁶² T. Lisa, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Bulzoni, Roma 2004, p. 60. Secondo Lisa «il corpo diventa ontologicamente il luogo nel quale si compie il passaggio da

unico rimedio al caos, emblema di una fissità e di una certezza fisiologica⁶³. Il mondo, l'Altro da sé, resta essenzialmente chiuso al di fuori come una minaccia. I corpi non possono mai veramente toccarsi così come le anime non possono, in *Ora serrata retinae*, venire a contatto tra di loro.

Indagando il campo semantico del corpo, ci accorgiamo di come ad esempio la parola 'mano' non sia mai coinvolta in un contatto vero e proprio con un altro essere umano, ma sempre dipinta come strumento fisico della scrittura («La penna non dovrebbe mai lasciare/ la mano di chi scrive./ Ormai ne è un osso, un dito⁶⁴») o legata alla sfera visiva («e nell'oscurità dell'occhio/ la mano diventa pupilla»⁶⁵) e ancora di come le gambe non siano altro che vie di comunicazione in un corpo ridotto a carta geografica: «Ma una strada interna deve esserci,/ una specie di scorciatoia/ tra la testa e le gambe/ che attraversi braccia, stomaco/ e quelle che Omero chiama/nel diciottesimo libro le vergogne»⁶⁶. Il corpo stesso «vorrebbe chiudersi nel cervello/ per dormire»⁶⁷. Non può esserci corporeità in un mondo monopolizzato dal cervello. Non può esserci incontro con l'Altro in un mondo in cui i corpi non sono disposti all'incontro.

V.2. *Nature e venature*

Nel 1987, dopo il successo del 1980, Magrelli dà alle stampe la sua seconda prova poetica, *Nature e venature*. Si tratta di una raccolta ben più ampia della

un'unità all'intima parcellizzazione, tra il raccoglimento della figura e il momento in cui il cervello è visto dalla pluralità degli organi del corpo» (Ivi, pp. 63-64).

⁶³ Secondo Antonio Di Silvestro, «Il corpo sembra invece racchiudere l'immobilità, l'invarianza (esso «non si perde / in una variazione infinita»), e costituisce una espressione dell'esser-ci, un paradigma di immutabilità attorno al cui «asse si compiono / le stagioni della nostra carne» (Così il corpo non si perde), con il sostantivo «carne» che fa pendere la bilancia esistenziale sul versante della mobilità, del mutamento».

⁶⁴ *La penna non dovrebbe mai lasciare*, OSR, p. 16.

⁶⁵ *Il miracolo del riposo torna a compiersi*, OSR, p. 30.

⁶⁶ *Ma una strada interna deve esserci*, OSR, p. 74.

⁶⁷ *A quest'ora l'occhio*, OSR, p. 17.

prima, organizzata in dieci sezioni: *La forma della casa*; *La febbre*; *Amori*; *Clecsografie*; *Noterelle archeologiche*; *Fenomeni*; *In giro*; *Nel buio*; *I mestieri*; *Disamori*. Già dalla sequenza dei titoli delle sezioni è facile notare come lo sguardo di Magrelli sulla realtà sia ancora estremamente affilato in quanto alla ricerca di una definizione esatta di forme e fenomeni, di clecsografie e di residui archeologici. Al tempo stesso, persistono nella sua scrittura l'attrazione per la fisiologia del corpo (*La febbre*) e per le antinomie (*Amori* e *Disamori*).

Rispetto a *Ora serrata retinae*, in cui il poeta non dimostra alcun interesse per la metrica⁶⁸ ma più per l'ordine delle parole, in *Nature e venature* la metrica recupera le forme regolari dell'endecasillabo, del settenario e talvolta dell'alessandrino.

Lo studio statistico di Ruggero Zucco evidenzia come, su un campione di 30 poesie per libro (rispettivamente 352 e 351 versi), in *Ora serrata retinae* gli endecasillabi costituisca il 12,2% del totale, mentre in *Nature e venature* il 21,9%⁶⁹.

Il recupero del verso tradizionale si spiega alla luce del fatto che il poeta romano, nel 1987, giunto alla sua seconda raccolta, possa volersi inserire in un clima di generale recupero del metro tradizionale, tanto da potersi parlare, proprio a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, di neometricismo⁷⁰ e in generale di «orientamento verso forme più tradizionali della poesia»⁷¹.

V.2.1. Solo un'altra clausura

La missione del poeta, stavolta, non è più, come in *Ora serrata retinae*, quella di trincerarsi nel luogo protetto del 'mondo-quaderno', bensì uscire dai perimetri della scrittura per andare alla ricerca di un nuovo tipo di 'clausura'.

⁶⁸ V. Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, cit., p. 133, dichiara che il suo primo libro era caratterizzato da un'«esplicita antiliricità» e da «un quasi totale disinteresse per la metrica».

⁶⁹ R. Zucco, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, cit., p. 45.

⁷⁰ Cfr. P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 133-137 e A. Afrifo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, cit., p. 63.

⁷¹ F. Napoli, *Poesia presente. In Italia dal 1975 al 2010*, cit., p. 116.

Nature e venature è, infatti, la ricerca di un punto di raccordo, di una radice di senso nascosta tra le pieghe della natura, sia essa organica o inorganica, umana o animale, natura che viene sottoposta alla lente di un microscopio, che ne indaga le più intime venature e screziature, i più minuscoli frammenti. Così per il soggetto «ogni giorno è un frammento di quel corpo/ concessoci ma ignoto,/ forse una guancia, forse/ appena un ciglio»⁷². E così la sua attenzione si focalizza maniacalmente sull'estrazione di un dente ridotto in pezzi («Ora posso dormire,/ cavato il dente del giudizio,/ segato in tre parti,/ estratto per piccoli pezzi,/ ridotto in frammenti per essere tolto»⁷³).

La seconda raccolta magrelliana si presenta sin da subito come un'«opera-mosaico» la cui unitarietà è data proprio dalla ricomposizione del singolo frammento. *Nature e venature*, insomma, ufficializza il passaggio «dalla monoscopia alla stereoscopia, dall'autoscopia alla stereoscopia, dal monolite al frammento»⁷⁴. Il poeta si tramuta così in un archeologo e contemporaneamente in un anatomopatologo alla ricerca di pezzi di storia, di reperti e di diagnosi. Il suo intento è quello di ricomporre e di raccordare tutto ciò che è rotto e disunito restituendogli una storia:

Ricevo da te questa tazza
rossa per bere ai miei giorni
uno ad uno
nelle mattine pallide, le perle
della lunga collana della sete.
E se cadrà rompendosi, distrutto,
io, dalla compassione,
penserò a ripararla,
per proseguire i baci ininterrotti.

⁷² V. Magrelli, *Triste dimenticare come i mesi*, da *Nature e venature*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, cit., p. 137. D'ora in poi la raccolta verrà indicata con la sigla NV.

⁷³ *Poiché non esce intero, luccicante*, NV, p. 198.

⁷⁴ Id., *Nota alla terza edizione*, in *Ora serrata retinae*, Feltrinelli, Milano 1987.

E ogni volta che il manico
o l'orlo si incrineranno
tornerò a incollarli
finché il mio amore non avrà compiuto
l'opera dura e lenta del mosaico
[...]

In questi versi, da cui emerge l'*intentio* restauratrice del soggetto, il tempo verbale prevalente è il futuro. In *Ora serrata retinae*, come ricorda Zucco⁷⁵, il tempo verbale dominante è il presente, mentre in *Nature e Venature* si ricorre anche all'imperfetto, restituendo storicità al tempo appiattito della raccolta d'esordio. Un uso da non sottovalutare è, a nostro avviso, anche quello dell'indicativo futuro, che, in questo quadro di ritrovata storicità, dà al canto poetico una sua intenzionalità e una destinazione.

Secondo Cucchi e Giovanardi, *Nature e venature* si compone soprattutto «di nessi discorsivi, rispetto ai quali la parola, ricettacolo per antonomasia delle "impurità" antropologiche e psichiche, svolge un ruolo subordinato, pressoché ancillare»⁷⁶. In realtà la parola, tanto quanto avviene nella prima raccolta, sembra invece svolgere la funzione fondamentale di bisturi e di pala del poeta, strumento indispensabile per la sua dissezione e per la sua ricerca.

Certo è che il passaggio da una poesia tautologica, che si impianta su un discorso scritto alla prima persona singolare, ad una poesia dalla più viva referenzialità e dialogicità, in cui subentra finalmente un 'tu' e addirittura un 'noi'⁷⁷, non può avvenire del tutto in maniera repentina. Risuonano ancora certi 'vizi' tipici del soggetto di *Ora serrata retinae*, come, ad esempio, quello di andare alla «sorgente

⁷⁵ R. Zucco, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, «Il lettore di provincia», 96, 1996, p. 45.

⁷⁶ M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, I Meridiani, Milano 1996, p. 986.

⁷⁷ Cfr., Ivi, p. 44.

di clausura»⁷⁸ e soprattutto di cercare «la forma delle forme»⁷⁹ e di mirare alla mira («miro alla mira»⁸⁰), giochi di parola che ricalcano il citatissimo motivo del 'tema del tema' di *Ora serrata retinae*⁸¹.

La ricerca della 'forma delle forme' corrisponde, nel sistema di *Nature e venature*, alla ricerca dell'idea platonica. Essa non può che essere custodita nel tabernacolo («tabernacolo luogo/ alimentare e segreto»⁸²) e la forma della casa, il titolo della prima sezione, non è altro che la forma di una chiesa, di un luogo sacro dove potersi ricongiungere alla sorgente della vita, alla «fontana/ dove perpetuamente/ scorre l'acqua»⁸³.

Interrogandoci sulle parole più ricorrenti della raccolta, scopriamo infatti che esse sono, in ordine decrescente, 'acqua' (17 occorrenze), 'cosa', 'giorno' e 'forma' (tutte e tre 13 occorrenze), 'notte', 'luce', 'terra', corpo (12). Collocando i rispettivi lessemi nei relativi insiemi semantici, avremo dunque dei nuclei di riferimento in grado di sintetizzare la scenografia semantica della raccolta. Si susseguono, infatti, il campo semantico degli elementi primordiali (come si è visto, 'acqua', 'terra', a cui si aggiungono le 8 occorrenze di 'aria' e le 7 di 'fuoco'); il campo semantico del tempo ('giorno' e 'notte' seguito dalle 8 occorrenze di 'tempo'); e il campo semantico dello spazio geometrico ('cosa', 'forma', a cui si aggiungono le 8 occorrenze di 'linea' e le 7 di 'oggetto').

Anche nella seconda raccolta, dunque, Magrelli pensa a una struttura ben congegnata, un prisma di immagini in cui ognuna ha un suo corrispondente antinomico.

⁷⁸ *In una camera*, NV, p. 105.

⁷⁹ *Appena modellato*, NV, p. 126.

⁸⁰ *Rosebud*, NV, p. 177.

⁸¹ «Neanche i temi poi sono diversi/ anzi c'è un solo tema/ ed ha per tema il tema, come adesso (*Dieci poesie scritte in un mese*, OSR, p. 15).

⁸² *Dispensa mai fu donato*, NV, p. 106.

⁸³ *In una camera*, NV, p. 105.

Per quanto riguarda la ricorsività del campo semantico dello spazio, essa si spiega alla luce della ricerca magrelliana di uno spazio geometrico e liminare entro cui inserire il proprio canto e soprattutto, come si è detto pocanzi, nella ricerca di una forma primigenia in grado di contenere tutte le altre.

Considerando, invece, la parola 'acqua', quella dalla più alta occorrenza in tutto il sistema di *Nature e venature*, il discorso si fa ben più ampio. Magrelli sembra sposare la stessa visione di Norhtrop Frye, secondo cui l'acqua «appartiene tradizionalmente a un regno d'esistenza inferiore alla vita umana, cioè lo stato di caos o dissoluzione che segue alla morte naturale, o la riduzione all'inorganico»⁸⁴. L'acqua di *Nature e venature* è infatti «sorgente di clausura»⁸⁵, ma è anche l'acqua stagnante «che attende nelle condutture/ ferma come una bestia nella tana»⁸⁶, l'acqua torbida che prende il colore del sangue e che cambiando persino iniziale cambia natura («hacqua/ resa colore e carnagione»⁸⁷).

L'acqua è la stessa acqua claustrale dell'ostrica, con la quale il poeta si mette subito in relazione:

Come l'ostrica fissa
piombata dentro l'acqua
fredda, buia, reclusa,
mi alleva questa camera,
e allora sono la sua lingua
tenera, distesa tra le valve
calcareae del mio letto⁸⁸.

Ed è così che l'acqua claustrale è la stessa acqua che scorre nella fontana con cui si apre la raccolta, l'acqua che circola e ricircola in sé stessa senza aperture verso il mondo esterno.

⁸⁴ N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 2000 [Princeton University Press 1957], p. 191.

⁸⁵ *In una camera*, NV, p. 105.

⁸⁶ *L'acqua che attende nelle condutture*, NV, p. 110.

⁸⁷ *Il piatto dell'h*, NV, p. 163.

⁸⁸ *Come l'ostrica fissa*, NV, p. 215.

La claustrofilia di *Ora serrata retinae* non è dunque ancora del tutto superata. L'ombra e la camera, rispetto all'imprevedibilità di una vita vissuta di giorno e all'aria aperta, rappresentano per il soggetto uno spazio saldo e confortevole:

Santa eguaglianza
della notte domestica
solo termine noto che permette
di sciogliere l'incognita del giorno.
Ed ecco il sonno
corona matematica⁸⁹.

Persino il dolore è una distrazione perché «impedisce l'ascolto di sé stessi»⁹⁰. Mentre la dimensione del sonno permette la totale chiusura della coscienza in sé stessa ed è un «restauro»⁹¹ che mette al riparo e riscalda («Nella stanza/ scaldata dalla stufa/ giaccio nel sonno/ lento pane morbido/ che sta nel forno/ e attende/ la prima pezzatura del mattino»⁹²).

Anche in questo caso, la ricerca microscopica delle venature della realtà, pur aprendosi ad un mondo altro, più aperto e realistico rispetto a quello fittizio della pagina, rimane pur sempre legato al punto di vista fossilizzato e assonnato dell'io. Persino il contatto con un 'tu' che finalmente fa capolino nella raccolta, non è del tutto autentico ma mediato dalla cornetta di un telefono. La telefonata genera, anzi, nell'autismo dell'io, una serie di incubi e di sconvolgimenti:

Di colpo, mentre sto telefonando,
l'interferenza altera il dialogo,
lo moltiplica, apre una prospettiva
dentro lo spazio buio
dell'udito.

⁸⁹ *Santa eguaglianza*, NV, p. 111.

⁹⁰ *Sentirsi male sembra voler dire*, NV, p. 156.

⁹¹ *A mattina inoltrato*, NV, p. 158.

⁹² *Come l'ostrica fissa*, NV, p. 215.

Mi vedo verticale, sonnambolico,
in bilico su una fuga di voci
gemelle, allacciate una all'altra,
sorprese nel contatto.
Sento la lingua della bestia ctònia,
l'orrida treccia di parole, frasi, il mostro
policefalo e difforme che chiama me
dalle profondità.⁹³

In fondo il soggetto è costretto ad una solitudine che fa sentire scheggiato, manchevole («Il mio cuore è scheggiato»⁹⁴), tanto che egli può dire di «passare sulle cose/ sfiorandole, / toccandole appena,/ ma già lontano,/ già troppo lontano/ per sentire il rumore che fanno/ cadendo»⁹⁵.

Il soggetto di *Nature e venature* ambisce disperatamente all'imbalsamazione, anzi, ad essere precisi, alla marmorizzazione, e si dimentica da dove è partita la sua ricerca. Il suo è un percorso che va ad essere interrotto perché non regge all'urto con le cose:

Voglio poter un giorno
esser marmorizzato
senza piú nervature
o fili di tendini o vene.
Soltanto malta aerea, nubilosa,
calce spenta, la tunica
striata da un vento
che non soffia⁹⁶.

⁹³ *Se per chiamarti devo fare un numero*, NV, p. 140.

⁹⁴ *Il mio cuore è scheggiato*, NV, p. 209.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Voglio poter un giorno*, NV, p. 147.

Il vento non soffia e non può soffiare nella realtà tutta interiore e virtuale del soggetto. Qui anche l'acqua ha perso la sua funzione purificante e assoltrice ma è l'acqua torbida della fontana in cui nulla si rigenera davvero.

Come mette in evidenza Laura Gatti, «se in *Ora serrata retinae* lo sguardo si volge verso l'intero e il soggetto poetico mostra e riflette su se stesso mentre guarda, elevandosi a oggetto stesso della scrittura poetica, in *Nature e venature* lo sguardo si estroverte e si scinde dal soggetto fino ad apparire reificato»⁹⁷. Di sicuro, nella seconda raccolta magrelliana, l'io si costruisce un diverso tipo di chiusura in cui ogni rapporto con l'altro e con l'esterno è ancora solo immaginato⁹⁸.

Quella di *Nature e venature*, com'è stato notato da Enrico Testa nella sua analisi linguistica, è una poesia che «tende a costituirsi un resoconto dei movimenti minimi e quasi microscopici dell'anima e del tempo, della mente e della natura»⁹⁹. Ed è vero, lo sostiene Manacorda, che il poeta non ha più bisogno della «difesa metaletteraria»¹⁰⁰ per guardare il mondo. Adesso, venuta meno tale barriera difensiva, egli si scontra con la realtà e non resiste alla potenza caotica, non sistematizzabile, della vita, sfuggendovi.

V.3. *Esercizi di tiptologia*

Il terzo momento della prima stagione poetica di Valerio Magrelli è *Esercizi di tiptologia* pubblicata per Mondadori nel 1992. Nel 1996 l'autore decide di includerla, insieme a *Ora serrata retinae* e a *Nature e venature*, nella raccolta einaudiana *Poesie (1980-1992) e altre poesie*.

⁹⁷ L. Gatti, *Valerio Magrelli dopo Ora serrata retinae: la fenomenologia degli oggetti in Nature e venature (1987)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, cit., p. 151.

⁹⁸ Per M. Inglese, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, cit., p. 65, in NV «la scrittura è attività meta-individuale, del suo farsi l'autore rende partecipi gli altri».

⁹⁹ E. Testa, *Sul linguaggio della poesia di Magrelli*, «I Quaderni del Battello Ebbro», n. 6-7, 1990, p. 73.

¹⁰⁰ G. Manacorda, *Valerio Magrelli. L'inquilino del cervello*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 82.

Rispetto alle precedenti, la terza raccolta magrelliana fa un passo successivo dall'ordine verso il caos. L'autore stesso, in un'intervista a *Vera Lúcia de Oliveira* lo definisce un «libro ornitorinco» nato «dall'interesse per un tipo di scrittura ibrido, contagiato, sporco, spurio»¹⁰¹.

Sicuramente l'ibridazione dei generi che Magrelli sperimenta nel suo libro avvicina questi testi, come suggerisce Valesio, a dei «post-testi»¹⁰². La raccolta si presenta, da un punto di vista macrotestuale, molto debole. Come nota Giovannetti, «con il modello di testualità – quasi totalmente in negativo – che così si realizza, si attua una specie di “congedo” dal libro di poesia, che perderebbe del tutto la propria efficacia storica»¹⁰³.

Lungo il libro si susseguono, infatti, vere e proprie prose, lacerti di diari di viaggio e di racconti d'infanzia, traduzioni e liriche vere e proprie. Nel 1996, di fronte a tale disordine formale, dato anche dall'uso del poemetto in prosa, Cucchi e Giovanardi leggono nell'opera un dettato «depurato da ogni punta lirica troppo esibita e anzi sostenuto da una pronunciata matrice saggistica, tanto più efficace quanto più straniata e violentata»¹⁰⁴.

Esercizi di tiptologia si configura come un libro estremamente ibrido. Alle prose si alternano testi poetici dalle metriche più varie, per lo più monostrofici, dalla lunghezza variabile (si va da componimenti di pochissimi versi ad altri lunghi oltre i quaranta versi) ma anche in questo caso l'eterogeneità viene in qualche modo contenuta da una struttura razionalmente studiata, simmetrica. Alle

¹⁰¹ V. Magrelli, intervista fatta nel 1990 da *Vera Lúcia de Oliveira* (Maccherani) nell'ambito di *Poesia a Palazzo dei Priori del Merendacolo* di Perugia e pubblicata sulla «Revista da APIESP - Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo», *Insieme*, n.7, San Paolo, Brasile, 1998-1999, pp. 33-36. Consultabile al link http://www.veraluciadeoliveira.it/Poelntx_Magrelli.htm [ultima consultazione 6 marzo 2023].

¹⁰² P. Valesio, *La poesia di Valerio Magrelli fra neomanierismo e barocco*, «Yip», n. 5-6, 2001-2002, p. 392.

¹⁰³ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2013, p. 69.

¹⁰⁴ M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, cit., p. 986.

cinque prose *Alle lagrime, rovi, Moore bianco, Terranera, Rivelarmi al gelo, L'anti-Mazur* si alternano simmetricamente le quattro sezioni liriche *Diteggiature, Viaggio d'inverno, Terranera, Dall'egolalico*, andando così a formare una sorta di sinusoide.

L'elemento più manifesto del percorso tracciato da Magrelli nel suo terzo libro è sicuramente l'approdo definitivo alla realtà, l'incontro con altre figure umane, incontro e dialogo che avviene nel corpo e con il corpo, oltre che l'attivazione della funzione del ricordo, specialmente nelle sezioni *Viaggi d'inverno*, in cui il poeta ripercorre i suoi viaggi in Germania, e *Rivelarmi al gelo*, ambientati nell'infanzia.

Questo ritorno all'altro avviene in prima istanza attraverso il ritorno al corpo.

I sostantivi 'mano' (15 occorrenze) e 'cuore' (14), i primi due per frequenza, simboleggiano questo ritorno al mondo e alla dimensione del contatto autentico con le cose. Il poeta tocca il reale con 'mano'. La dimensione castrante del cervello e del pensiero, su cui si costruivano le precedenti raccolte, lasciano pieno spazio all'incontro fisico ed emotivo con l'altro¹⁰⁵. Così, nella prosa *Alle lagrime, rovi* in cui il poeta indaga il proprio rapporto con il fumo¹⁰⁶ e la sensazione di fumare in pubblico, egli ammetterà di godere del «commercio di sospiri» e del «transito d'anime» che ne consegue¹⁰⁷.

Finalmente il soggetto non solo si mischia alle cose («che la materia provochi il contagio»¹⁰⁸), ma intende, stavolta più efficacemente che in *Nature e venature*, ricomporre tutto ciò che gli sembra frammentario, ricucire il dolore e dare

¹⁰⁵ Anche se invece Bruno Arcurio vi vede nel corpo una «funzione di carcere» (B. Arcurio, *Nel laboratorio di Magrelli*, cit., p. 103).

¹⁰⁶ Per F. Nasi, *Sugli ultimi 'Esercizi' di Valerio Magrelli*, «Il Verri», nn. 3-4, 1992, p. 158, «il fumo in Magrelli è proiezione di sé, è duplicazione e tensione utopica nella consapevolezza del trascorrere del tempo».

¹⁰⁷ V. Magrelli, *Alle lagrime, rovi*, da *Esercizi di tiptologia*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino 1996, p. 22. D'ora in poi la raccolta verrà indicata con la sigla ET.

¹⁰⁸ *Che la materia provochi il contagio*, ET, p. 227.

conforto al mondo («Se il mondo è un panno zuppo/ imbevuto di morte/ cucilo dolcemente»¹⁰⁹). In *Esercizi di tiptologia* Magrelli si ricongiunge finalmente ad un interlocutore e al suo volto («mentre mi parli/ io sfreccio nello spazio/ incontrastato del tuo volto»¹¹⁰).

Anche l'ascolto si fa più autentico, disposto a farsi carico delle storie degli altri, come in *Parlano*:

Ai confini del circolo polare
una coppia piangeva nella sua stanza
oltre un muro trasparente, piangeva, luminoso,
tenero come fosse la membrana di un timpano.
(Mentre io vibravo, cassa
armonica della loro storia). Fino a che a casa mia
hanno rifatto il tetto, le tubature,
la facciata, tutto, e battevano
ovunque, sopra, sotto, e battevano sempre
chiacchierando tra loro solo quando dormivo,
solo perché dormivo,
soltanto perché fossi cassa armonica
delle loro storie¹¹¹.

La storia dei giovani amanti batte con insistenza (da notare l'allitterazione della dentale sorda) alla sua porta dell'autore. La tiptologia, dal greco *typtein*, 'battere', è la traduzione in parole dei segnali che, in ambito medianico, vengono mandati dagli spiriti attraverso dei battiti sulle gambe di un tavolino, ma anche il segnale che i carcerati si danno battendo da una parete all'altra. Il poeta diventa contemporaneamente medium e mediatore, interprete e traduttore dei battiti,

¹⁰⁹ È la spola dei versi, ET, p. 228.

¹¹⁰ Dopo avere guidato qualche ora, ET, p. 249.

¹¹¹ Parlano, ET, p. 245.

degli spiriti così come del cuore, parola che con 14 occorrenze torna e ritorna confermandosi il nucleo dell'apparentemente rapsodica raccolta.

Questa operazione viene ottenuta attraverso un abbassamento sostanziale del lessico «del mostruoso e dell'aberrazione» che, come scrive Afribo, «avrebbe fatto inorridire il Magrelli di un tempo»¹¹².

¹¹² A. Afribo, *Valerio Magrelli*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, cit., p. 55.

VI. Giancarlo Pontiggia

VI.1. Con parole remote

Nato nel 1952 a Seregno, nel milanese, Pontiggia mostra sin da subito una spiccata propensione per la poesia, che, già nei suoi giochi d'infanzia e nelle sue lunghe passeggiate per la campagna brianzola, si configura come assetto esistenziale e sguardo privilegiato sulle cose.

Laureato in Lettere alla Statale di Milano con una tesi sul poeta Attilio Bertolucci, nel 1977 Pontiggia è fondatore e redattore, insieme a Milo De Angelis, della rivista «Niebo»¹. In questi anni matura un'idea di poesia in linea con la sensibilità dei tempi, sentendosi «come ipnotizzato dalla strabiliante ricchezza dei linguaggi contemporanei, dal loro caos avventuroso e colorato»².

Come si è visto nei precedenti capitoli, nel 1978 allestisce, insieme ad Enzo Di Mauro, l'antologia *La parola innamorata. Poeti nuovi* e nel 1979 pubblica, per i *Quaderni della Fenice*, la sua prima silloge, *La gioia*³, composta da testi scritti tra la primavera del 1977 e l'autunno del 1978. Si tratta di poesie apparentabili alle

¹ Come racconterà anni più tardi: «L'incontro con Milo fu decisivo: c'era in lui una sorta di strana, autentica tensione pedagogica, che si esprimeva però in modo silenzioso, tagliente, paradossale, forse per influenza delle letture dei maestri orientali [...]. Ci trovammo subito d'accordo sulla necessità di rifondare, se non di ritrovare, la poesia, che sentivamo perduta nel caos dei mille linguaggi e delle mille ibridazioni in cui era lentamente sprofondata nell'ultimo quindicennio. Vivevamo a Milano, una città dove pareva che far poesia si riducesse a un problema di funzioni e di strutture, dove i poeti si impegnavano soltanto a frantumare linguaggi, rompere sintassi, costruire macchine linguistiche. E studiavamo in Statale, dove anche le pietre di quei meravigliosi cortili quattrocenteschi sembravano imbevuti di sovrastrutture, ideologismi, maosimi immaginari» (G. Pontiggia, *Poesia in forma di clessidra*, intervista a cura di C. Mauro, in G. Pontiggia, *Undici dialoghi sulla poesia*, cit., p. 80).

² Id., *Autopresentazione. La mia poesia in due parole*, Giancarlo Pontiggia, «Atelier», 64, XVII, dicembre 2011, p. 32.

³ Id., *La gioia*, in *Quinto quaderno collettivo*, Guanda, «Quaderni della Fenice», Milano, n. 54, 1979, pp. 146-158. D'ora in poi l'opera verrà indicata con la sigla LG.

sperimentazioni di cui dà prova anche in «Niebo», eppure, pur presentando le medesime torsioni linguistiche e i trivialismi⁴ più esasperati (si pensi a *Di sbieco*), in *La gioia* il congegno ben organizzato di sfide semantiche e di parole ‘innamorate’, ‘colorate’ e ‘rapinose’ sembra essersi inceppato e mostra, da un punto di vista anche solo tematico, dei coni d’ombra. Si tratta di testi in cui si fa sempre più consapevole l’autoreferenzialità del proprio dettato («in me si chiude/ l’opera dei giorni»⁵) e la sensazione di aver fatto sin troppo fatto «abuso dell’ombra»⁶ e della solitudine di chi finisce per dire «eccomi santo/ e derelitto, eccomi niente/ trafitto nel buio della terra»⁷. Come non scorgere in questa eco del quasimodiano «ognuno sta solo sul cuore della terra/ trafitto da un raggio di sole» una postura mortifera, ovvero uno scavo masochistico nell’abisso che trascina la parola poetica nel ristagno della belletta del guado. «Sarò siepe/ e belletta di campo»⁸, scrive Pontiggia, e sempre nella belletta affonda l’irricognoscibile soggetto della poesia *Nel guado*, che si trasforma, di verso in verso, in fimo e in materia di scarto. Sembra quasi di trovarsi davanti alla «belletta negra» in cui sono immersi gli accidiosi del Canto VI dell’*Inferno*. Di sicuro, come gli accidiosi che, immersi nel limo fin sopra la bocca, non riescono a parlare con «parola integra», la poesia pontiggiana degli esordi sconta il peso della propria incomunicabilità come un contrappasso.

Distruggere il patto con il lettore e dunque darsi ad un canto narcisistico non può che portare, a lungo andare, come si percepisce più distintamente nelle poesie di *La gioia* più prossime al 1978⁹, ad un cortocircuito di cui Pontiggia inizia ad accusare il colpo.

⁴ Si susseguono neologismi come «snaticando» (*Calendario*, LG, p. 147) e trivialità patetiche come «cacca, cacchina dolce» (*Nel guado*, LG, p. 152).

⁵ *Calendario*, LG, p. 148.

⁶ *Acque e venti, calmi/ ponti*, LG, p. 150.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Canzone della più lunga notte*, LG, p. 149.

⁹ Ciascuna poesia presenta una datazione fornita dall’autore.

In questa escalation che da «Niebo», passando per *La parola innamorata* (nella quale le energie vengono tuttavia impiegate più per l'introduzione *La statua vuota*), approda a *La gioia*, Pontiggia ha già esaurito il suo inchiostro e l'esordio si è sovrapposto al congedo. Infatti, quando gli viene chiesto di allestire un libro, il poeta di Seregno non si sente più motivato a scrivere:

Verso la metà degli anni Ottanta, avevo deciso di non scrivere più. Non c'era niente di tragico, sia chiaro, semmai qualcosa di allegro e di liberatorio, nella mia decisione: [...] non mi piaceva più nulla del mio tempo, e dunque nulla dei poeti contemporanei. Mi tediavano, non li sopportavo più; non riuscivo più a leggerli. Mi sembravano vani, privi di verità. Con loro, naturalmente, c'ero anch'io: non poter più leggere, per me, diventava uguale a non poter più scrivere¹⁰.

Riconoscendo nel Romanticismo il sostrato della cultura occidentale moderna e, da un punto di vista esistenziale, della propria poesia delle origini, Pontiggia si renderà conto di non potersi riconoscere in alcuna 'scuola' o dizione, nemmeno nella propria voce.

Seguirà un silenzio lungo quasi vent'anni e sarà proprio questo silenzio e la lunga meditazione che ne consegue a fare da humus, agli inizi degli anni Novanta, ad una nuova scrittura poetica coltivata rigorosamente entro il perimetro della classicità, una nuova forza che, sul finire del secolo, prenderà la forma di *Con parole remote*.

VI.1.1. *Tra la poesia-domus ed epifanie celesti*

Tra il 1990 e il 1993, Pontiggia si dedica alla stesura, insieme alla moglie Maria Cristina Grandi, di un manuale scolastico di Letteratura latina per l'editore

¹⁰ G. Pontiggia, *Storia vera del mio libro*, in *Contro il Romanticismo. Esercizi di resistenza e di passione*, Edizioni Medusa, Milano 2002, p. 65.

Principato. Va ricordato che l'attività di traduttore e di poeta si sono sempre compenstrate nel poeta di Seregno, dandosi reciprocamente linfa e vitalità¹¹.

Sarà la nuova immersione nei classici tanto amati al liceo, che il poeta ritornerà, in parallelo al suo lavoro di traduttore, alla scrittura. A margine dei suoi fogli di lavoro compaiono, infatti, versi e parole che sembrano arrivare da tempi remoti. Da qui, intorno al 1993, la genesi della raccolta *Con parole remote* pubblicata nel 1998, qualche anno dopo e a vent'anni dall'ultima pubblicazione.

Queste parole, nate dall'ascolto degli antichi, non sono tuttavia 'antiquate':

Io leggevo Virgilio e Lucrezio e Lucano e Tacito, ma scrivevo come un lettore di Montale, di Pasternak, di Pavese, di Caproni, di Betocchi, di Bertolucci, per non dire dei più giovani, di tutti quei poeti, insomma, che in realtà non avevo mai smesso di ascoltare¹².

Dai classici Pontiggia nutre l'atteggiamento esistenziale, la volontà di comunicare un messaggio per tutti, di ritagliare uno spazio di sacralità, di certezza. Il poeta si immerge nella poesia nel tentativo ritrovare un'origine etica. La poesia deve rinunciare alla sua vena postromantica, al caos e al disastro degli eccessi, per farsi riflessione e ordine, condensazione e definizione di sentimenti che, nel perimetro dei versi, trovano la loro esatta definizione e il loro diritto allo scontro. La poesia non deve strabordare sulle cose. Essa, del mondo e nel mondo, deve essere recinto di verità e accoglierlo entro i suoi confini. Per far ciò, il poeta deve raccogliersi in sé e disegnarsi un suo spazio di solitudine pronto, tuttavia, ad accogliere l'altro da sé e il suo messaggio. La poesia assume, insomma, per

¹¹ Pontiggia è stato traduttore dal francese di opere controverse come *La nouvelle Justine* di de Sade, *Le Bagatelle per un massacre* di Céline, *il Fauno* di Mallarmé, *Charmes* e *Il mio Faust* di Valéry. Ai francesi si affiancano ovviamente i classici come Saffo, Pindaro, Sallustio e Rutilio Namaziano.

¹² Id., *Storia vera del mio libro*, in *Contro il Romanticismo. Esercizi di resistenza e di passione*, cit., p. 67.

Giancarlo Pontiggia, i contorni di un *templum* e di una casa, di uno spazio protetto in cui le forze del cosmo trovano la loro forma esatta e il loro focolare.

Le parole ritornano allora 'remote' in senso etimologico, ovvero lontane, appartate, poiché nascono da un isolamento che non è sdegnoso esilio dal mondo, ma raccoglimento e meditazione¹³.

Basti guardare la sezione d'apertura della raccolta, *Auguria*, che si apre con un *Canto di evocazione* in cui il poeta, alla stregua di un sacerdote latino, invoca le ombre, ovvero le forze inafferrabili del cosmo. Questa prima sezione è dominata da un'aura mistica che rimanda alla ritualità dei carmina latini. Prendiamo ad esempio le prime tre strofe:

Vieni ombra/ ombra vieni/ ombra ombra
vieni oh vieni, buia
sali tra i gradini, nel tempo

Vienimi, vieni vieni/ vienimi vieni vieni
con ogni doglia, con tutte le furie
con ciò che nell'ombra si sfoglia
con quel che nell'ombra spuma

Ombra vieni/ ombra ombra/ vieni ombra
nel vento nel vento
nel greve tormento
vieni oh vieni tra i numeri, nel fuoco

¹³ O, secondo un'originale lettura di Davide Rondoni, sono remote «non già perché vivono della consuetudine con i classici del loro autore-evocatore, bensì perché riportano con loro in superficie qualcosa che è abitualmente remoto in noi, nella vita che sperdiamo in questi anni. E remoto è il cuore, sede della ragione, cioè della domanda» (Davide Rondoni, recensione a *Con parole remote*, «clanDestino», 3, 1998).

diventa canto roco¹⁴

Il primo verso della prima strofa salta all'occhio per la sua struttura speculare: «Vieni ombra/ ombra vieni» costituisce, infatti, un chiasmo curioso, seguito dall'epanalessi «ombra ombra». Nel primo verso della strofa successiva si ripetono due quinari speculari, anch'essi costruiti su un'epanalessi e seguiti nei versi successivi dall'anafora della preposizione 'con'. La ricorsività delle figure retoriche di ripetizione distribuita lungo tutta la raccolta ne conferma la natura innica professata dallo stesso Pontiggia e intravista anche da alcuni suoi attenti lettori come Roberta Bertozzi¹⁵.

Le due poesie che seguono, *Nomi e nati* e *Tempi, che stabilite i comandi sulle cose* che inscenano il compimento di un rito ne danno ulteriore prova. L'immagine del confine in *Nomi e nati* segna lo spazio sacro entro il quale l'antico augure latino compiva i suoi rituali e invocava, con le sue formule magiche, il senso primigenio delle cose:

Nomi e nati

io pongo i vostri confini qui,
lungo il corso dell'intero anno,
fin dove con suoni vi avrò chiamati; [...]

tra questi segni, in questa direzione,
secondo misura di occhi, cuore e mente
comunque, entro questi limiti,
nel modo che solo va inteso,

¹⁴ Id., *Canto di evocazione*, da *Con parole remote*, in *Origini, Poesie 1998-2010*, Interlinea, Novara 2015, p. 11. D'ora in poi la raccolta verrà indicata con la sigla CPR.

¹⁵ Cfr. Roberta Bertozzi, *L'età dei nomi infelici. Note sulla poesia di Giancarlo Pontiggia*, in *Origini, Poesie 1998-2010*, cit., pp. 217-220.

entro i confini del canto¹⁶.

In questo quadro, il recupero dei «nomi» non è altro che il recupero degli archetipi fondamentali dell'inconscio collettivo. Il sacerdote si muove dentro uno spazio rigoroso, ovvero dentro i «confini del canto», dentro il quale raccoglie e smista i segnali del mondo secondo una precisa misura, quella delle sensazioni visive (gli occhi), del sentimento (il cuore) e della ragione (la mente). Tutto ciò, tuttavia, può avvenire «nel modo che solo va inteso», ovvero lasciando che le cose parlino da sé, che lo stormo di sensi invada il cielo e si lasci interpretare nell'unico senso che possiede, senza che l'occhio della soggettività vi imponga il proprio sentire. Non c'è più spazio per l'ambiguità.

Nella poesia successiva, *Tempi che stabilite i comandi sulle cose*, il poeta chiede, infatti, di essere restituito

salvo e incolume

nel senso che do alle mie parole

in quel senso solitario con cui voglio

che vengano dette, ascoltate e pensate

e per voi/ tra i lari delle stanze e dei giardini

tra gli spigoli del mondo¹⁷.

Le parole assumono «un senso solitario»: non solo perché non si disperdono nello sciabordio assordante della polisemantica, ma anche perché sono parte di un movimento triadico. Esse non vanno solo proferite e ascoltate, ma soprattutto

¹⁶ *Nomi e nati*, CPR, p. 13.

¹⁷ *Tempi che stabilite i comandi sulle cose*, CPR, p. 14.

vanno prima pensate, meditate. Le parole, come formule magiche, non sono semplici appendici di senso, ma riescono a smuovere qualcosa nel pensiero di chi le ascolta, cioè di chi le accoglie, e dunque nella realtà. Una distanza abissale, dunque, dalle punte estreme de *La parola innamorata* e di «Niebo», in cui la parola ambiva ad impressionare e a stordire ma non certo a comunicare.

Le parole appartengono adesso ad una dimensione chiusa, tutelata dalle divinità protettrici del focolare. La poesia, infatti, per Giancarlo Pontiggia, assume la forma rassicurante di una casa:

Ho sempre pensato che l'atto poetico fosse rappresentabile come una casa: che le sue stanze, i suoi giardini, le sue pitture, i suoi arredi fossero in qualche modo un corrispettivo simbolico della forma poetica. La casa che accoglie, e che insieme custodisce, ponendo al riparo delle sue stanze ciò che appare più prezioso; la casa che non è solo spazio, ma anche tempo, che comprime il tempo dandogli una forma, un ordine, di cui spesso non siamo stati noi gli artefici [...]¹⁸.

Questa casa, in particolar modo, ha i connotati di una *domus* romana di età tardorepubblicana e primo imperiale, sintesi della tradizione etrusco-italica e di quella greco-orientale di epoca ellenistica. Da un lato, infatti, propria della poesia è la semplicità severa della *domus* romana nella sua «spoglia interiorità dei contenuti poetici primari», nella perfetta definizione di un ordine delle parole; dall'altro, la poesia assorbe gli slanci illusionistici della casa romano-greca, le fughe prospettiche verso l'alto, le tensioni verso il cielo e la ricchezza dei suoi giardini e dei suoi affreschi¹⁹.

Le case romane, di per sé, si fondano sull'alternanza di spazi chiusi e spazi aperti e questo è il movimento che Pontiggia dice di voler riplasmare in *Con parole*

¹⁸ Id., *Uno spazio poetico: la «domus» romana*, in Id., *Lo stadio di Nemea*, Moretti & Vitali, Bergamo 2013, p. 33.

¹⁹ Ivi, pp. 34-35.

remote, essenzialmente un 'libro-soglia' in cui egli riconfigura il recinto della poesia, le mura della sua casa, i suoi corridoi, i suoi peristili: «come in una casa romana noi accogliamo il mondo, lo facciamo nostro, così nelle stanze di una poesia il mondo si dispone come in un quadrato, si rivela»²⁰.

E come una casa, *Con parole remote*, si struttura in «stanze», parola che si ripete ben 18 volte. Lo si intuisce chiaramente nella poesia *In un'altra stanza di questo libro*, dove vengono custoditi i nomi dei Lari:

2

In un'altra stanza di questo libro
è nascosto il vostro nome, genii
della casa più segreta, essenze
d'oro²¹

Il libro ha dunque la funzione di una casa, talvolta di un tabernacolo in cui vengono custodite delle «sigillate perfezioni»²² o l'«urna di un sonno claustrale»²³. La claustralità emerge del resto non solo dalle immagini chiamate in causa, ma anche dalle forme metriche, sempre contenute e sorvegliate, che non eccedono quasi mai la misura dell'endecasillabo e che si costruiscono soprattutto in quartine e distici, e su versi brevi (specialmente il quinario), oltre che dalle scelte lessicali, a tratti desuete, di gusto elevato, ma mai manieristiche.

L'urgenza di Pontiggia in questi suoi primi nuovi versi è proprio quella di darsi una misura e di osservare fedelmente il senso di un limite a tutela del proprio canto. Da un punto di vista lessicale, parole legate al campo semantico della soglia e del limite e più in generale della spazialità (che rimandano ancora alla

²⁰ Ivi, p. 38.

²¹ *In un'altra stanza di questo libro*, CPR, p. 21.

²² *Già più non raggiungi le loro*, CPR, p. 34.

²³ *Ad gallicinium*, CPR, p. 45.

metafora della libro-casa o del libro-tempio) sono numerosissime e ricorrenti: «confine» (11 occorrenze), «soglia» (8), «spigolo» (5), «orlo» (5), «punto» (4). Il limite del perimetro in cui il cammino di *Con parole remote* si compie è per Pontiggia l'unica misura in cui i nomi e i segreti di cui la poesia si fa messaggera possono essere accolti e custoditi. Oltre ad una casa, *Con parole remote* può essere paragonato a un'edicola di campagna che un viandante incontra lungo il suo cammino e presso la quale si ferma a pregare. Non a caso, la raccolta avrebbe dovuto intitolarsi, non a caso, *Are e invocazioni*.

Il motivo dell'invocazione torna spesso (il verbo 'invocare' si ripete 7 volte in tutta la raccolta), come ad esempio, in *Invoco il silenzio fedele, taccio*:

Invoco il silenzio fedele, taccio
Ogni nome, e il vostro, pensieri,
suono potente e segreto; depongo

su un'ara remota
una parola che non compare; traduco

un cielo sconfitto
in rose di versi, in fuochi
solitari.

Viandante che passi,
amico della polvere e del vento,
onora i tuoi lari,
qui brucia un grano d'incenso²⁴

Il silenzio è la dimensione in cui le cose parlano davvero. Il nome, se taciuto, è in qualche modo tutelato, custodito. La sua essenza può emergere, così, nel rito, in un preciso tentativo di tradurre il «cielo», di arrivare al suo cuore profondo e di

²⁴ *Invoco il silenzio fedele, taccio*, CPR, p. 26.

comunicarlo sotto forma di «rose di versi» e di «fuochi solitari». Questo cielo (parola che ricorre ben 23 volte, sesta in ordine di frequenza), tuttavia, si presenta «sconfitto», come se nessuno l'avesse più guardato finora, come se il poeta, nel suo tentativo di definirlo e di nominarlo, desiderasse riportarlo in vita.

Con parole remote presenta una doppia, ossimorica, spazialità. Alla dimensione appartata della casa-giardino si sovrappone non antagonisticamente la dimensione cosmica del cielo e dell'universo. La claustrofilia di alcuni versi si alterna così all'ariosità cosmica di altri, in cui il punto di vista sembra alzarsi da terra per guardarle dall'alto proprio come il «satellite che attraversa cieli nerissimi»²⁵.

Il cielo è spesso nominato coloristicamente²⁶, colto come «epifania di azzurro»²⁷, «nominato pezzo dopo pezzo» nel momento in cui «schiude le sue azzurre porte di luce»²⁸. E il cielo, dipinto come una «pianura azzurra» su cui brillano appese le costellazioni, viene riprodotto e immortalato con amorosa attenzione nella poesia *Lumina*:

Il Cane

appeso alla pianura

azzurra,

brucia come una torcia

bastano pochi suoni, nella fissa

meridiana della luce, perché

si sgrani in polvere di pomeriggi

²⁵ *Come ardono nella notte*, CPR, p. 53.

²⁶ Anche se in linea di massima la poesia di Pontiggia è definibile una poesia chiaroscurale, quasi una litografia in bianco e nero (Cfr. E. Vitale, *Dalla fonte alla foce del tempo: la sete d'origine di Giancarlo Pontiggia*, «Oblio», VIII, 32, inverno 2018, pp. 196-210).

²⁷ *Per voi tra giugno e luglio*, CPR, p. 15.

²⁸ *Poesia/ Bosco/Cuore/ Oh*, CPR, p. 39.

e si arrivi

a una sera inchiodata
sulla tavola baluginosa del cielo, maculata
farfalla
che brilla, brilla
sull'opaca volta

Ricomponi gli sciami,
riconduci i passi,
il sibilo stridulo
delle sere
invocate
strade
d'o
ro²⁹

Al rigore formale di cui si è accennato pocanzi si alternano di tanto in tanto, come in questo caso, degli esperimenti 'pseudocalligrammatici' che, anziché scardinare novecentescamente l'ordine prestabilito lo arricchiscono in maniera originale. Nel primo verso Pontiggia fa riferimento alla costellazione del Cane, costellazione di cui, specialmente nell'ultima strofa, viene ridisegnata la fisionomia con versi di lunghezza via via minore, fino all'ultimo verso che finisce per coincidere con una sillaba isolata per tmesi.

Il repertorio sonoro creato dalle allitterazioni e dalle calibratissime assonanze si innestano su un verso creato per l'occhio, che rende le parole e le sillabe corpi sospesi nel cielo della pagina.

²⁹ *Lumina*, CPR, p. 52.

La poesia per Pontiggia, contrariamente a quanto sostenevano i Romantici, non è una forza creatrice, titanica, ma è un canto in grado di descrivere «il sentimento sacro che sprigiona da un evento, da una figura, da uno sguardo, da un cielo»³⁰. Questo può farlo solo attraverso la conoscenza di segreti profondi come quello dei numeri. Ancora una volta il poeta-augure dimostra di voler serbare (verbo che ricorre 3 volte) il segreto della propria 'sezione aurea', salvo poi rivelarlo attraverso precisi, ma nascosti, giochi metrici. In *Per voi, tra giugno e luglio*, lungo, le strofe sono nell'ordine una strofa pentastica, una quartina, una terzina, un distico e ancora un distico, una terzina, una quartina, una pentastica, un verso isolato e infine un distico. La sequenza numerica è dunque 5, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 5, 1, 2. Si tratta di serie che sin da bambino Pontiggia investe di significati arcani e oscuri, per cui ogni numero ha una sua precisa funzione: «cinque era il colore del sole, quattro dell'ombra, tre la luce di un pensiero compiuto, due della felicità»³¹. A voler azzardare la somma di tale sequenza numerica, ne emerge il numero trentadue, che in numerologia porta all'ulteriore somma $3+2=5$. Cinque, che nel sistema numerico pontiggiano corrisponde al sole. E con parole remote è un libro ambientato nei mesi di giugno e di luglio, i mesi di maggiore luce dell'anno. Il tempo della massima potenza e durata della luce solare.

VI.1.2. *Il tempo estivo dell'adolescenza*

Con parole remote è un libro estivo. L'estate è la stagione in cui il poeta-augure compie i suoi riti, al riparo della sua poesia-giardino e al cospetto dei Lari. Ed *Estate* è il titolo di un'intera sezione che, curiosamente, anziché mostrare il

³⁰ Id., *Undici dialoghi sulla poesia*, cit., p. 40.

³¹ Id., «Come in un'anfora scaldata dal sole», intervista a cura di E. Vitale, in G. Pontiggia, *Nuovi dialoghi sulla poesia (2015-2020)*, Amos, Venezia-Mestre 2022, p. 211.

lato luminoso e diurno della bella stagione, apre un varco, con la poesia *Quando l'ombra sale sulle terrazze*, su immagini di ombra e di oscurità, di fenomeni inquietanti e ignoti:

Quando l'ombra sale sulle terrazze
alte del solstizio, è giugno, è sera
e un'ala si adagia, tocca
il forte della terra

quando mondi oscillano, tremolano
venti lanciati verso il grembo, verso
l'opera (oh, quale vita, quali
torture sorgono intorno allora)³²
[...]

Il solstizio d'estate corrisponde al momento dell'anno in cui il giorno e la notte hanno la medesima durata. Luce e ombra, giorno e notte sono momenti necessari e complementari. 'Ombra', con 51 occorrenze, è, infatti, la parola con più alto tasso di frequenza della raccolta, seguita da 'tempo' (38) e dal pronome 'voi' (29). L'ombra è la sostanza del mistero e della sera, dimensione esistenziale di quiete e di verità, e fa perennemente da contraltare alla dimensione diurna.

Nella stessa sezione, la poesia *Ad gallicinium* disegna, con delicate pennellate di colore, il progressivo passaggio dalla notte all'aurora, dunque dal buio alla luce. Il poeta si rivolge alle ninfe Esperidi, figlie della notte, ne immagina i giardini in cui, secondo la mitologia, sarebbe custodito l'albero dalle mele d'oro. Immagina poi il mare che si infrange «sulle rosse sponde d'Africa, grani sciamanti/ fra

³² *Quando l'ombra sale sulle terrazze*, CPR, p. 43.

ombre di scuri satelliti/ nel tepore di questa sera»³³. La sera è tiepida, l'ambiente nei suoi ori e nei suoi dolci rossori si fa immagine di quieta bellezza, finché, con l'approssimarsi dell'alba (infatti, il latino *gallicinium* rappresenta proprio l'ora del canto mattutino del gallo), non sopraggiunge un pensiero «più forte», un pensiero che lascia il poeta da solo con i «nomi» e con le «polveri del tempo»

nella febbre di un'aurora già calda
e vi lascia

sospesi come fiammanti cimbe,
nella bonaccia del mondo, sopra

ringhiere di luce e di nubi,
a una spanna dal nulla, in una

vertigine di scuro male,
nell'urna di un sonno claustrale³⁴.

Nonostante l'alba e la luce del sole comincino a rischiarare il cielo, questi frammenti di verità sottratti al mistero della vita continuano, tuttavia, a pendere sul nulla, in una «vertigine di scuro male» che tanto ricorda il pascoliano «atomo opaco del male».

Osserviamo il parallelismo tra le locuzioni metaforiche dei primi versi nelle ultime due strofe: «ringhiere di luce e di nubi» da un lato, «vertigine di scuro male» dall'altro. Sporgendosi dalle «ringhiere di luce», si soffre un senso di vertigine di fronte alle profondità dell'oscurità e alla percezione del nulla. La luce è necessariamente sorella dell'ombra, il bene e il male sono ingredienti

³³Ad *gallicinium*, CPR, p. 44.

³⁴Ivi, pp. 44-45.

inscindibili di un unico impasto e Pontiggia riesce ad amalgamarli in esiti di levigata delicatezza.

Pur essendo *Con parole remote* una raccolta estiva, dunque in essa l'alternanza di luci e di «baluginante nero»³⁵, è fondamentale in quanto ricalca un movimento duplice, «di riconquista e di sfaldamento»³⁶ spesso evidenziato dalla critica.

L'estate è la stagione della luce e del fuoco, della vita che si risveglia, ma è, al tempo stesso, il momento dell'anno in cui il tempo scorre più lentamente fino a marmorizzarsi («il marmo del tempo»³⁷) e a sigillarsi nel suo scrigno («nomi segreti/ e nomi di silenzio/ chiusi nel sigillario del tempo»³⁸). Allo stesso modo, il «tempo solitario dell'adolescenza»³⁹ corrisponde al picco più alto di luci e ombre, al momento in cui la luce dell'infanzia si dirada e si fanno avanti le ombre dell'età adulta. L'estate che rifulge nel suo solstizio e l'adolescenza si fanno entrambe metafore di un tempo sospeso che non riesce a risalire alle origini, ma nemmeno a fluire e a farsi futuro.

A proposito di tempo, il libro è immerso in un tempo tutto virtuale e anch'esso sospeso, che si concede parentesi storiche solo in tre casi e sempre al passato, nella «polverosa estate del sessantuno»⁴⁰ (e *Pomeriggi del sessantuno* è il titolo di un'intera sezione), «il dodici luglio del sessantotto»⁴¹ e a metà tra il ricordo dell'infanzia e il presente, «in un pomeriggio del '61 su un orlo del '92»⁴². A parte l'accenno puntuale a queste date, *Con parole remote* non offre altre coordinate temporali, ma si presenta anzi come una continua salita verso le origini del tempo e della vita, in uno scavo archeologico e metafisico

³⁵ *Restate, versi*, CPR, p. 30.

³⁶ D. Piccini, *La direzione di una poesia*, in *Origini. Poesie 1998-2010*, cit., p. 225.

³⁷ *Restate, versi*, CPR, p. 29.

³⁸ *Penso*, CPR, p. 67.

³⁹ *Restate, versi*, CPR, p. 29.

⁴⁰ *Ancora ti cuoce la polverosa*, CPR, p. 31.

⁴¹ *Penso*, CPR, p. 63.

⁴² *Tiepide ombre*, CPR, p. 33.

dell'esistenza in cui viene meno anche lo statuto del soggetto. Il tempo storico fa spazio ad un passato primordiale, che riconsegna i «resti/ di un pensiero più che remoto, legni/ di un antico fuoco»⁴³, responsi di un rito remoto, briciole di sacro trascinate dai secoli.

Compito del poeta è quello di custodire i nomi del mondo, memorie collettive («preservo memorie non mie»⁴⁴) ma al tempo stesso di mettersi in dialogo con il suo lettore, che viene invocato tre volte: un lettore dagli occhi forti, disposto a leggere e a comprendere fino in fondo («forti come i tuoi occhi, lettore»⁴⁵); un lettore «viandante», che viene invitato nel «margo appartato» del libro e che vive la storia oltre «il cancello mortale dei versi [...] / tra la fine di un secolo scuro/ e un altro ancora ignoto»⁴⁶; e infine un lettore il cui «cuore ombroso» viene oltraggiato da «vitree idee»⁴⁷. Il grande passo avanti rispetto alle poesie degli anni Settanta risiede proprio nell'apertura dialogica dei versi pontiggiani, dimostrato anche, da un punto di vista puramente lessicale, dalla occorrenza massiccia del pronome 'voi' che, come si è visto, è la terza parola più occorrente di tutto il libro. Il 'voi' al quale il poeta si rivolge è preceduto 13 volte su 42 dalla preposizione 'per' con la quale costituisce un complemento di fine o di vantaggio. Il poeta di Seregno fa piazza pulita dell'intransitività a cui si era votato in passato e stavolta dedica il proprio canto al prossimo, invocandone anzi l'ascolto. La dimensione dialogica è assolutamente fondamentale nell'impalcatura sintattica del libro, che non nasconde di dover molto, come sarà anche per la raccolta successiva, *Bosco del tempo*, alla lezione paveseana dei *Dialoghi con Leucò*⁴⁸. E questo dialogo

⁴³ *Per voi, tra giugno e luglio, lungo*, CPR, p. 16.

⁴⁴ *Ancora pensieri felici*, CPR, p. 36

⁴⁵ *Già più non raggiungi le loro*, CPR, p. 34.

⁴⁶ *Viandante*, CPR, pp. 47-48.

⁴⁷ *Con parole remote*, CPR, p. 72.

⁴⁸ A proposito di Pavese, si rimanda al commento dello stesso Pontiggia ai *Dialoghi con Leucò* (Cfr. G. Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, ETS, Pisa 2021).

autentico non può che avvenire in un'ambientazione crepuscolare, in un tempo che si fa soglia e che svela i segreti del mondo.

Il viandante, «amico del vento e della polvere»⁴⁹, colui che ha tanto camminato tra le intemperie della vita, ritrovandosi di fronte all'edicola votiva, al piccolo tabernacolo della poesia, a questo sacro «qui» dove «brucia un grano d'incenso»⁵⁰, dove un rito magico continua a consumarsi, finalmente incontra ciò che era suo destino incontrare: un margine entro il quale certe verità emergono grazie a un silenzio custode.

Custodire e celare, sono del resto, i movimenti primari della raccolta. Il poeta stesso, in un'intervista⁵¹, svela che la parola chiave del libro è proprio il verbo 'celare', verbo ad altissima frequenza (10 occorrenze) e che questa chiave è offerta proprio dal quinto componimento della sezione *Penso*:

Mentre svolto con cura tra le stanze
Di un pomeriggio ritrovato per caso
Con chiavi non più mie

Ordino ai versi di celare
Il luogo, il nome, il tempo
Di coloro che l'hanno abitato, poiché

Resta solo ciò che è nascosto,
che non viene nominato⁵²

Restano, alla fine, solo le cose che vengono custodite dal silenzio perché la purezza di certe suggestioni e di certi sentimenti è ineffabile.

Custodire e celare è un impegno etico e civile, non egoistico in quanto sottintende il momento del tramandare. Si conserva per qualcun altro, con lo stesso principio

⁴⁹ *Invoco il silenzio fedele, taccio*, CPR, p. 26.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Id.*, *Undici dialoghi sulla poesia*, cit., p. 40.

⁵² *Penso*, CPR, p. 64.

che regola le biblioteche o i musei. Si conserva perché tutti possano godere di certe bellezze. Si conserva e si tramanda agli altri e per gli altri che verranno. La vera poesia civile fa questo⁵³.

VI.2. *Bosco del tempo*

Con parole remote si arresta alle soglie dell'autunno. Nell'ultima poesia, ci troviamo, infatti, nel mese di settembre e rappresenta l'arrivo imminente dell'autunno: «nella tua ombra,/ autunno,/ nella tua ombra»⁵⁴.

La raccolta successiva, *Bosco del tempo*, pubblicata nel 2005, riprende dove *Con parole remote* si era interrotta. Come si può intuire già dal titolo, il poeta si addentra in una dimensione meno ristretta e appartata di quella del giardino: il bosco è, infatti, uno spazio in cui intraprendere un viaggio di scoperta del mondo e di sé stessi, un viaggio in cui il tempo si spoglia delle sue precise coordinate per ritornare "tempo dei tempi" e un "tempo senza tempo", reminiscenza di antiche memorie e percezione della ciclicità delle stagioni.

VI.2.1. *Tempo e tempi*

Questo cammino innanzitutto non è affatto lineare, ma circolare e soprattutto scandito da sette soste. La poesia d'apertura è *Pensieri, in autunno*:

Fin qui gli sciami ronzanti, le volte
porose del cielo che si dilata, si espande
nella sera che brucia, e l'ombra
di azzurre mattine. Ma ora nuvole

⁵³ A tal proposito, c'è chi come Giampiero Marano, individua nell'afflato etico di questa nuova poesia pontiggiana un neoplatonismo latente che consente al poeta di «ritrovare e portare in vita mondi perduti, conosciuti nelle esistenze anteriori, la cui traccia mnestica si mantiene intatta» (G. Marano, *La democrazia e l'arcaico*, Arianna editrice, Bologna 1999, pp. 72-76).

⁵⁴ *Con parole remote*, CPR, p. 73.

basse e ferrigne, e acque
diluvianti, e il tempo
che s'impigra in scure
scure anse, e si dipana, lento,
tra le forme del mondo che si cela⁵⁵.

Già la prima strofa annuncia la fine di un'estate in cui il cielo è «poroso», cioè in grado di filtrare la vita e i suoi significati, e l'arrivo di una nuova stagione invasa da nubi e tempeste in cui il tempo sembra impantanarsi e il mondo nascondersi in un suo oscuro segreto. Da qui una riflessione su un tempo che scivola inesorabilmente verso il nulla, verso una vita che si disperde come la sabbia dentro la clessidra e come le foglie d'autunno che, una volta ingiallite, si staccano dal loro ramo:

Niente è più misero della vita
che si perde, e dei suoi
malinconici trofei: l'estate
era immensa, e ora, ovunque, è
solo un algido vuoto. Chi è solo
resta solo; stridono le porte contro
la pietra del tempo, e l'angelo
del tedio siede alla tua tavola,

in silenzio. Mi senti, lettore
benigno e sperduto? Le senti, le ore
tristi, che non passano, che battono contro
un cielo basso, anonimo, umido?
Accendi, allora, se puoi, un fuoco,
e ascolta il crepito dei legni,
che gemono. Altro sfarzo vantava
la luce di ieri; un ardore
di brace ora si consuma
nelle stanze chiuse, di rame.

⁵⁵ Id., *Pensieri, in autunno, da Bosco del tempo*, in *Origini, Poesie 1998-2010*, cit., p. 77. D'ora in poi si indicherà la raccolta con la sigla BT.

Ancora una volta il poeta si rivolge al suo lettore «benigno e sperduto», preannunciandogli che l'estate è finita, che il flusso del tempo è destinato ad andare in perdita e addirittura, similmente a quanto accadeva in *Con parole remote*, a pietrificarsi⁵⁶.

Rimane soltanto un tempo lento, un tempo di pietra che si è rappreso: il tempo del «tedio». E 'tempo', in *Bosco del tempo*, è la parola che presenta la più alta frequenza (73 occorrenze).

Il tempo della seconda raccolta pontiggiana è come congelato, insieme a quello atmosferico. Il fulgore dell'estate trascorsa è oramai irraggiungibile rispetto al gelo dominante, al cielo che si è abbassato di un palmo. E da questo contrasto, tra un'estate lucente e infuocata di vita ed un autunno livido e spento, emerge un forte senso di perdita⁵⁷.

Nell'ultima strofa di *Noi leggevamo, un tempo, i Manoscritti*⁵⁸, in particolar modo, il contrasto tra due parentesi temporali differenti si disegna tra i sogni dell'adolescenza e un presente congelato, arrugginito:

Era questo il tempo fluviale, rovinoso
della nostra celata adolescenza. Ora
altro ci aspetta: un'acqua
più grigia e gelida, una chiglia

⁵⁶ Daniela Bisagno scorge nel *Bosco del tempo* di Pontiggia «una filiazione luminosa di quel bosco dell'essere dove si inoltrano gli Holzwege heideggeriani» e definisce heideggerianamente la funzione del poeta come quella di un guardiaboschi, «che percorre i sentieri del bosco avendo cura di custodirlo, di lasciarlo essere, ossia di *salvaguardarlo*» (D. Bisagno, *La misura e la grazia. Su «Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «La clessidra», 2, 2007).

⁵⁷ Antonio Sichera individua una diversa concezione del tempo in *Con parole remote* e *Bosco del tempo*: «Se il primo libro scandiva "i comandi sulle cose", con i suoi "fiammanti cancelli", la sua forza, la sua fissità mai disperata, il tempo del Bosco è la "pietra" che "stride" e consuma, la macina impietosa (e la molle rete) che mette radicalmente in questione la salvezza annunciata dal sacerdote delle Muse» (A. Sichera, *Giancarlo Pontiggia – Bosco del tempo*, in AA.VV., *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultimo Novecento*, a cura di L. Rafanelli, «I Quaderni del Battello Ebbro», 1, novembre 2007).

⁵⁸ Parafraresi del dantesco «noi leggevamo un giorno per diletto» del Canto V dell'*Inferno*.

rugginosa, che non alletta⁵⁹.

Attraverso l'immagine primigenia dell'acqua, il tempo dell'adolescenza viene definito «fluviale», cioè scorrevole, fluido, diretto verso la sua foce. Adesso, invece, il tempo dell'adulità è come impaludato: l'acqua si è ingrignata e raggelata, la «chiglia», come metonimia della nave, è rugginosa, non porta da nessuna parte e non può più solcare alcun mare.

Più si procede lungo la raccolta, più l'idea dell'impaludamento e, successivamente, del congelamento del mondo e del linguaggio si intensifica. In *Nomi*, il tempo e i nomi in grado di farsene espressione si sgretolano, marciscono come foglie nel fango:

Come d'ottobre, in un brolo, s'ingorano
Molli, marcenti, i fogliami (fronde
Strepitose e verdi,

un tempo) – s'intridono, vedi,
poco alla volta i nomi
(gli stravolti, i piagati nomi)
In una pasta
Di pensieri melmosi, vuoti,

e scendi
passo dopo passo in stanze
umide, buie, in un tempo

molle, che si sfalda⁶⁰.

In un ottobre autunnale, le foglie imputridiscono entro il confine di un «brolo», cioè di un orto recintato, e i nomi, come le foglie, si impastano in una fanghiglia di pensieri «melmosi» e «vuoti». Tra parentesi il loro passato: le foglie che erano

⁵⁹ *Noi leggevamo un tempo, I Manoscritti*, BT, p. 101.

⁶⁰ *Nomi*, BT, p. 85.

fronde rigogliose, i nomi che sono marciti perché sono stati spremuti e svuotati del loro senso. In questo decadimento, si scende sempre più verso stanze impregnate di oscurità, nel cuore di un «tempo molle», che si sgretola cioè senza lasciare alcuna traccia, un tempo morto che non riesce più a progredire, a creare qualcosa di nuovo.

Di poesia in poesia, assistiamo ad un lento cammino verso il gelo e l'indicibilità, ma questo cammino viene scandito da sette soste. La *Prima Sosta (Pensando a voi)* in cui il poeta si rivolge ad altri «amici, scrutatori del cielo» che portano il «peso del mondo» nei loro versi e si bagnano in «liquide vasche» sul limitare di un autunno in cui «le ultime rose si accomiatano»⁶¹, esprime il senso di disfatta di un'epoca in cui la poesia non sa e non vuole più cantare il mondo. Ad essa, segue una *Seconda sosta (Per me che sognavo)* entro la quale si consuma la fine di un sogno:

Perché proprio a noi
questo impervio destino:
cieli che spiovono,
rime che franano
sopra un fangoso mattino?

Per me che sognavo
una parola sola
(una ferma corazza, una beata viola)
solo polvere e frammenti, disanellati
ori.

Non è per voi questo tempo
o troppo quieti, o mesti
nomi: al gelo che si annuncia
scricchiano anche le foglie,

⁶¹ *Prima sosta (Pensando a voi)*, BT, p. 99.

ghiacciano i cuori⁶².

Il sogno di una «parola perfetta» che da sola sia in grado di condensare un significato assoluto si rivela, per Pontiggia, un'illusione. Il tempo in cui siamo immersi, un tempo in cui si può dire tutto senza limiti, non è un tempo propizio per i «nomi» e per la potenza espressiva delle parole dato che esse ormai possono significare tutto e niente. Persino il mattino, una volta limpido e luminoso, adesso si è fatto «fangoso», cioè si è oscurato e non si lascia contemplare.

Questo processo di congelamento raggiungerà il suo apice nella sezione *Canti di Borea*:

Vi aspetto amici, su questo approdo.

Portate del pane e del vino,

accendete il fuoco.

Portate della legna, e una coperta.

La notte è molto lunga, e comincia a piovere⁶³.

Nel cappelletto introduttivo, come si nota, il poeta si sofferma sul motivo della convivialità e dello stare insieme. La notte e il gelo stanno arrivando, per questo bisogna rimanere uniti, riscaldarsi vicino a un fuoco, ripararsi con una coperta e soprattutto far scorta di pane e di vino, il mangiare e il bere, tutto ciò che dà sostentamento alla vita.

Infatti, a partire dalla prima strofa, viene annunciato l'arrivo di Borea, personificazione mitologica del vento del Nord. Da questo momento in poi si inspessisce la trama del campo semantico del gelo e delle allitterazioni che suggeriscono un'idea di congelamento e di affilatezza: «Nel cristallo/ buio, duro, di un inverno// minerale»; «Per vie, vago, di spesso ghiaccio,/ per lame/ taglienti,

⁶² *Seconda sosta (Per me che sognavo)*, BT, p. 113.

⁶³ *Canti di Boréa*, BT, p. 117.

lungo/ i tuoi, inverno, *aguzzi cancelli*»; «Ci accampiamo su *orli/ puntuti, su creste/ di lingua*».

La terra viene paragonata ad un «immane pack», qualunque suono si incaglia «a un'ancora che stride,/ a un cric di banchiglia». Infine, dal settimo e ultimo frammento leggiamo:

Contro la tempia, nel sonno
tra le buie
pareti della mente, nei pertugi
infinitesimi di una palpebra,
quando il tempo non scorre, pacificato,

il tuo chiarore s'intrude lo stesso:
un fiotto
impercettibile, un raggelato

messo?⁶⁴

Le pareti della mente sono buie perché in esse tutto si è spento e nulla si distingue. Il pensiero è come assopito, tanto che le palpebre sono serrate in un sonno mortifero e privo di sogni. E in questa stasi, in questo tempo che non scorre perché solidificato, la fredda corrente di Borea riesce ad intrufolarsi come un «raggelato messo», cioè come un messaggero che non porta notizie e men che meno certezze. A chiudere il cerchio è, infatti, una domanda, l'unica alternativa ad un'affermazione impronunciabile.

Eppure, questo gelo è metafora di un pensiero che non riesce più ad essere fluido nel concepire il mondo e sé stesso, ma che, nel suo razionale bisogno di fare ordine e schematizzare, finisce per perdere la sua magmatica creatività:

⁶⁴ *Ibidem.*

Non c'è, voglio dire, solo una riflessione sul mondo attuale, sulla storia attuale (sulla non-storia attuale, forse sarebbe meglio dire). Le parole della poesia partono sempre dall'*hic et nunc* per esplorare qualcosa di più sotterraneo e remoto. L'immagine di una parola ghiacciata, di un pensiero che non può pensare alcunché, è l'idea portante dell'intera sezione (e di molte altre poesie, soprattutto di *Voci del tempo*): il mondo, all'improvviso, mi si è rivelato come qualcosa di impensabile, di insensato, di irriducibile al pensiero. E mentre scrivevo, mi sono venute in mente certe immagini dell'Inferno dantesco dove tutto è ghiacciato ("e sotto i piedi un lago che per gelo/avea di vetro e non d'acqua sembiante", XXXII, 22-23), e anche i dannati sono ridotti all'immobilità⁶⁵.

Effettivamente dantesco potrebbe sembrare l'intero viaggio di Pontiggia nella selva oscura del tempo, verso un ideale Lago di Cocito, ma il suo cammino, a differenza di quello di Dante e Virgilio, non si muove seguendo una traiettoria verticale⁶⁶.

Il viaggio di *Bosco del tempo* è, al contrario, circolare, basato su un ciclico ritorno di stagioni remote e future, di ritrovamenti e di smarrimenti, di infanzie e di adolescenze ormai lontane, inattingibili.

VI.2.2. *Tra l'infanzia che tace e l'adolescenza severa*

La poesia, per Pontiggia, è prima di tutto reminiscenza, consapevolezza che il mondo è la sedimentazione visibile di epoche invisibili, memoria di miti e di archetipi dell'inconscio collettivo che bussano all'immaginazione dell'uomo a partire dalla fertilissima età infantile.

Alla stregua di Cesare Pavese, l'infanzia e la memoria, infatti, fondano nella poesia pontiggiana uno spazio mitico a cui far ritorno per ritrovare le radici del

⁶⁵ Id., *Undici dialoghi sulla poesia*, cit. p. 19.

⁶⁶ Cfr. A. Napoli, *Solo chi torna scrive*, in *Le api dell'invisibile. Poeti italiani 1968-2008*, Medusa, Milano 2010.

sé. Un filo conduttore, nella trama della raccolta, è, infatti, il ricordo tessuto delle impressioni d'infanzia, ad esempio nella sezione intitolata *L'infanzia tace*. Le poesie ivi contenute condensano in sé gli stupori e le inquietudini di un fanciullo che scopre il mondo, il cielo, la neve, l'ombra, la vita, e sente in sé la poesia come visione prima ancora che come verso.

La neve e il gelo, in particolar modo, assumono adesso contorni positivi, di una dolcezza luminosa, come si può percepire, ad esempio, in *La neve che scendeva*:

La neve che scendeva
neve non era, ma uno
scorrere lento della prima vita:
cui guardavo con stupore, come
a un giardino remoto, a un'era

gloriosa, inaudita⁶⁷.

Agli occhi del fanciullo, la neve appare come un segno ultraterreno. Essa racchiude in sé mondi lontani, sigilli di un'epoca in cui tutto è pacificato e perfetto, «un giardino remoto», forse inaccessibile, di meraviglie e di luce. Questo è il segreto percepito dall'occhio limpido e curioso del bambino, da un'infanzia leggibile come capacità di visione del mondo, da un'eterna fanciullezza che si sottrae alla contingenza per sfiorare il mito.

E ancora la neve ritorna in *Di gennaio era una neve*.

Di gennaio, era una neve
molle, dolce, che smemorava. Premendo
su di essa, piano, l'orma
inaudita dei passi, sentiva, il bimbo,
come un senso di vita, buio,
che affondava. Invano un vagone,

⁶⁷ *La neve che scendeva*, BT, p. 89.

sferragliando, spezzava
quel fisso incanto. A pensarci, ora,
si scioglie, lenta, ogni visione, frana
in un'altra, più cruda, in una

più forte stagione⁶⁸.

Stavolta la neve «smemora», azzera la trama dei pensieri per riportarli ad un grado zero in cui tutto si manifesta come per la prima volta. Il fanciullo cammina pian piano sulla neve, si stupisce e si bea di una sensazione nuova, esplosiva, espressa perfettamente dalla sinestesia «orma inaudita dei passi». Proprio in quei passi il bambino intuisce qualcosa di più profondo, di più intimamente connesso alla vita. Niente riesce ad interrompere l'estasi di quel momento, nemmeno i rumori provenienti dalla realtà più concreta (ad esempio, lo sferragliare del vagone di un treno). Eppure, queste immagini tanto delicate sbiadiscono nel presente, nel momento del ricordo. Ci si ritrova in una stagione più «forte», probabilmente in una fase della vita in cui le presunte certezze sottraggono terreno allo stupore, nel tempo molle e progressivamente gelido delle poesie che seguiranno fino ai *Canti di Borea*.

Se l'infanzia è la fase in cui il mondo e la vita si rivelano, l'adolescenza è, invece, il momento in cui il pensiero si fa più articolato e, al tempo stesso, si irrigidisce attraverso la maturazione della regola e del senso della misura. *Severa adolescenza* sarà, infatti, il titolo della sezione successiva a *L'infanzia tace*, posta subito dopo la *Prima Sosta*. Dirà, Pontiggia, a tal proposito:

L'infanzia è il luogo dell'inaudito, perché è l'età dello svelamento, dell'epifania allo stato puro, è il momento in cui il mondo viene incontro a noi [...]. Ma l'adolescenza è la terra- dura e sgraziata- nella quale irrompe, solitario, improvviso, l'elemento del discorso, del pensiero,

⁶⁸ *Di gennaio, era una neve*, BT, p. 97.

dell'argomentazione. [...] L'aggettivo "severa" fa riferimento all'insorgere di un pensiero, di una coscienza. Tanto è immaginosa e colorata l'infanzia, tanto il pensiero ha un suo ordine, un suo ferreo rigore⁶⁹.

E infatti nelle poesie della sezione dedicata all'adolescenza domina un atteggiamento di riflessione inquieta. In *D'estate, ogni mattina, mi levavo* si racconta l'abitudine del poeta di leggere Plinio il Giovane durante le mattine estive:

D'estate, ogni mattina, mi levavo
all'alba, tra la fresca brina: erano,
in cielo, uccelli misteriosi
che stridevano, e un'aria pungente, aspra
che mi rapiva. Plinio leggevo, il Giovane,
in quelle albe, le sue epistole
soffuse di una verde ombra muschiosa,
come un criptoportico nell'ora
verde della prima mattina. Passavano
le ore, di quegli anni troppo lontani,
presagendo un umile destino, com'è stato.
Anche oggi, talvolta, ripensandoci,
provo lo stesso senso docile, stremato
di una vita sospesa in un suo strano

suono, in un tempo semplice, inviolato⁷⁰.

D'estate, il ragazzo di un tempo si svegliava alle prime luci dell'alba e si intratteneva leggendo Plinio il Giovane, immaginando i suoi criptoportici, gustando ore tranquille in un tempo di sacra semplicità che si sente ormai perduto, sopraffatto dallo scorrere degli anni e da un destino «umile».

⁶⁹ G. Pontiggia, *Undici dialoghi sulla poesia*, cit., pp. 16-17.

⁷⁰ *D'estate, ogni mattina, mi levavo*, BT, p. 102.

Prima di attendere alle sue letture il poeta ragazzo ammirava il cielo (dimensione onnipresente e seconda parola più frequente del libro, con 56 occorrenze) e questo cielo era invaso da «uccelli misteriosi che stridevano», uccelli messaggeri di una verità che il giovane desiderava carpire senza mai riuscirci; non canto, ma stridio (del resto, in *Il sole splendeva assoluto* il cielo sarà dipinto come «spogliato di voli, di ori⁷¹», e ancora più difficile da decifrare).

Ancora in *Tornando, a volte, entravo*, Pontiggia mette in scena le domande esistenziali che cominciano ad affacciarsi durante l'adolescenza:

Tornando, a volte, entravo
in una stanza buia alquanto: era
tra quelle ombre l'emozione tanto
forte, che restavo, per ore, muto

a pensare. Pensavo:
cos'è che mi tiene, qui, in paurosa
attesa, mentre fuori il sole, fervido

acceca? Una strana sensazione
allora mi prendeva: di non essere

io, il ragazzo ombroso, che lì
stava: ad altro, che ignoravo,

mi tendevo: in una buia
stanza, in un tempo

straniero⁷².

In un gioco di versi imperniati su forti enjambement, chi scrive rivela uno smarrimento tale da indurlo a dubitare della sua stessa esistenza. Nella stanza

⁷¹ *Il sole splendeva assoluto*, BT, p. 104.

⁷² *Tornando, a volte, entravo*, BT, p. 105.

buia nella quale fa ingresso, il silenzio inghiotte le parole (si noti l'enjambement che coinvolge la prima e la seconda strofa tra «muto» e «a pensare»). Da questo silenzio immerso nell'ombra, il pensiero impaurito insegue sé stesso, mentre fuori il sole e la vita continuano ad accecare più che a illuminare. Così, in questo rifugiarsi in sé stesso e da sé stesso, l'io si pone domande su di sé. E la sospensione tra «essere» ed «io» la dice lunga sul fatto che in questa immersione nella buia stanza ci sia un ripensamento di sé in cui l'anima si distacca dall'io fino a sospettare di far parte di un «tempo straniero», in cui non si riconosce.

Infine, a chiusura della sezione, si staglia il ricordo di un'adolescenza ormai lontana e raggiungibile solo nel sonno:

A quale alto ed inaccessso cielo
m'affacciavo, pensoso, estremo, nella
polvere di un mattino sbiancato
da una luce fiammea, fissa? Era,
quello, il tempo –oh, lungo tempo-
della mia severa adolescenza:
talora, nel sonno, mi volgo ad esso
come a una privata, dolorosa,
arcadia. Quel tempo
chiuso, solitario è simile
a un ventoso relitto,
a un'immensa Hecla, prigioniera

di un mare di ghiaccio⁷³.

L'adolescenza come dimensione esistenziale in cui ci si pone domande profonde è per il poeta ormai un'arcadia lontana, un ricordo doloroso, irrecuperabile. Il cielo, suo interlocutore di allora, è inaccessibile, il tempo di quei giorni si è ormai chiuso, è diventato un simulacro arrugginito, un relitto ormai cavo in cui il vento

⁷³ *A quale alto ed inaccessso cielo*, BT, p. 112.

si insinua impietoso. È il vulcano Hecla imprigionato nel ghiaccio, forse nella morsa dei suoi stessi ghiacciai, lo stesso vulcano nominato dall'islandese delle *Operette morali* di Leopardi, le cui inquietudini sembrano somigliare agli enigmi esistenziali della «severa adolescenza» pontiggiana.

VI.2.3. *Immersi nel mondo, immersi nella vita*

Ebbene, il viaggio finora intrapreso ha condotto Pontiggia a quella che lui stesso, in *Undici dialoghi sulla poesia*, presenta come la sua «genealogia del poetico», un disegno che partendo dal pre-umano, cioè dal mondo che ci preesiste, arriva all'infanzia e all'adolescenza fino al tempo presente⁷⁴. Sarà, infatti, in coda alla *Terza Sosta* (che, insieme alle altre, verrà analizzata analiticamente) che il poeta si soffermerà sul tempo presente. E quest'ultimo, una volta scioltosi il ghiaccio dei *Canti di Borea*, può finalmente immergersi nella bellezza del mondo e dell'esistenza. È, insomma, un presente che sa di primavera.

Leggiamo, ad esempio, il secondo frammento di *Nell'ombroso dove*:

Chiudi gli occhi,
(è notte), chiudili, così...

Disperdi, piano, i tuoi pensieri:
sei nel mondo (pensa!)
sei

alle pigre soglie, qui,
nell'ombroso dove, in un bosco

⁷⁴ Cfr. Id., *Undici dialoghi sulla poesia*, cit., p. 16.

di frananti ore⁷⁵.

Nell'invito del poeta a chiudere gli occhi e a immergersi nella notte, abbandonando il caos dei pensieri, si cela l'esortazione ad abbracciare il mondo e la consapevolezza di esservi immerso. Quel «pensa» posto tra parentesi suggerisce uno stupore che forse racchiude il senso della poesia: ricordarsi d'essere mondo, semplicemente ricordarsi d'esistere. Tanto che quel «sei» in chiusura di strofa, provvisoriamente sprovvisto di un suo attributo, assume un valore assoluto. Sei, cioè esisti, e quindi ricordatene, ricordati. Ci si ritrova in un luogo ben preciso, ovvero «alle pigre soglie, qui, nell'ombroso dove»: soglie pigre forse perché non disvelano facilmente il loro cielo, e ombroso dove perché regno di ombre passate e future, di misteri insondabili e di illuminazioni. E alla fine la consapevolezza di vivere in un tempo boscoso in cui sentieri e fronde si disegnano e si disperdono attraverso ore fuggevoli, frananti.

In *Alle tue, cielo, frondose porte*⁷⁶ la primavera esplode anche in cielo:

Alle tue, cielo, frondose porte
eccoci, siamo: cielo, prendici
con te, fa' che diveniamo
tuo lume, fuoco, reste
di un tempo più glorioso: fa'
che rifiorisca il nostro
azzurro senso: e sia di nuovo
giorno.

Al cielo vengono attribuite «frondose porte» come se si trattasse di un bosco. Il poeta lo invoca affinché l'umanità stessa partecipi della sua natura celeste, diventi «resta», cioè spiga che germogli, un giorno, in un tempo fertile, vitale. Ma

⁷⁵ *Nell'ombroso dove*, BT, p. 121.

⁷⁶ *Alle tue, cielo, frondose porte*, BT, cit., pp. 132-133.

soprattutto egli si augura che l'umanità si riappropri del suo «azzurro senso», della capacità innata di andare oltre la concretezza e la contingenza dell'esistenza per leggere il mistero. Nell'azzurro senso vi è la ricerca esistenziale dell'uomo che sente di essere altro, di non essere solo carne, ma anche spirito.

Perché l'uomo se ne rammenti, tuttavia, anche la lingua deve recuperare la propria potenza espressiva. Infatti, qualche verso più avanti, il poeta manifesta tale urgenza:

[...] Parla tu, lingua, dì
una parola per noi, dì, fa', scendi,
divieni parola del mondo, vieni
tra le cose, nel tempo, divieni forte
vento!⁷⁷

La lingua non può più essere autoreferenziale, ma deve farsi portatrice di un messaggio che sia per tutti, deve tornare ad essere parola del mondo, esser parte del mondo stesso e propagarsi, veloce e libera, come vento.

Il mondo stesso, per il poeta, è diventato un luogo triste e desolato. Pregnante, infatti, è l'immagine delle antenne sui balconi che sibilano come serpenti, delle parabole «feroci», icone di una vita grigia, che ha perso sé stessa per rincorrere idoli e fumo.

In questo scenario, in un mondo in cui i nomi non sono più in grado di dire nulla e in cui le ombre si disperdono perché non vengono nominate, l'umanità si avvilita, l'anima perde sé stessa. Eppure, una speranza c'è, e questa speranza in grado di condensare la bellezza della vita viene subito dopo offerta dal poeta sotto forma di calligramma:

⁷⁷ Ivi, p. 133.

Ma io, ora, nel fuoco
di una buia stanza,
le tue, dipingo,
ali orlose,
figlio
del Caos,
Cupido,
che con dolci
suoni suadi all'
amorosa cosa, e fai,
del tempo, una chiusa
mandorla, un rogo abissale⁷⁸

Nella forma perfetta di una clessidra, Pontiggia dipinge idealmente le ali di Cupido per recuperare l'amore nella sua forma archetipica. Le frananti ore arrestano la loro corsa verso il nulla e si congelano in un tempo perfetto, chiuso come una mandorla. E Cupido che spinge «all'amorosa cosa», alla vita e alla bellezza, si oppone alla freddezza e al grigiore delle parabole e del nulla contemporaneo.

Notiamo che il nome del dio alato campeggia al centro del componimento, nel punto esatto in cui, dentro la clessidra, avviene il passaggio della sabbia, in cui lo scorrere del tempo si manifesta, al confine tra passato e futuro: l'amore è il punto nevralgico dell'esistenza, il fondamento della vita umana. «Fuoco» leggiamo nel primo verso, ovvero nel margine superiore della clessidra, e «rogo abissale» alla base, dove la sabbia del tempo si deposita. Viene subito in mente il famoso verso baudelairiano di *L'Horloge*: «l'abisso ha sempre sete, la clessidra si vuota»⁷⁹.

⁷⁸ Ivi, p. 134.

⁷⁹ C. Baudelaire, *L'orologio*, in *I Fiori del male*, cit., p. 175.

Tra questi due fuochi, tra ciò che è sempre stato e ciò che sempre sarà, in un presente infinito, si staglia l'amore alato. E la forma seconda del calligramma, se guardato orizzontalmente, è proprio quella delle sue ali salvifiche.

VI.2.3. Verso le Cicladi, nella «stupefatta poesia del presente»

In questo cammino progressivo verso la gioiosa immanenza del presente e, in generale, verso una dimensione più assoluta ed estiva, il momento di massima luce e vitalità della raccolta è quello della sezione *Cicladi*.

Se fino ad ora il libro ha intrecciato le fila del mito, di un tempo bucolico e arcadico di sapore virgiliano, attraverso le Cicladi il racconto di *Bosco del tempo* si dilata in uno spazio ben più ampio. Dirà Pontiggia a proposito:

Che cosa agisce maggiormente sul nostro pensiero poetico? L'elemento letterario o quello naturalistico? Credo che nessuno, in realtà (autore o lettore non importa), possa suddividere questa trama che nel corso del tempo (quello storico; ma anche quello privato e individuale) si è andata lentamente intessendo nella nostra anima: se percorri le "fatate" (nel senso foscoliano del termine) acque delle Cicladi, non puoi sottrarti al peso tutto fisico, immediato, sensibile di quei cieli e di quei mari. Ma non v'è dubbio che la loro fascinazione dipenda anche dalla loro lunga storia, dai poeti che vi sono vissuti, dai miti che si sono radicati con quelle sponde⁸⁰.

Sarà proprio sul fascino dei nomi che la prima poesia della sezione si baserà:

Sul mar dei mirti un giorno correavamo;
vaga era l'ora, e il tempo del mattino;
dal ponte della nave guardavamo
insieme le isole beate: Citno, Serifo,

⁸⁰ G. Pontiggia, *Undici dialoghi sulla poesia*, cit., p. 49.

Sifno, Milo: nomi
di miele sul quieto rame
del giorno. Tripudiava

l'estate, il cielo
era un liquido sentiero: scesi
dal traghetto, anche i sandali
erano oro, il caffè

un fuoco nero⁸¹.

Questo componimento è prima di tutto il ricordo di un viaggio fisico e soprattutto spirituale intrapreso dal poeta verso le isole Cicladi e la loro assoluta e mitica vitalità. L'antico Mar Mirtoo, la fascia del mar Egeo che dal Pireo arriva fino all'isola di Milo, viene trasfigurato dal poeta in un mare di mirti. Il mirto secondo gli antichi era, infatti, la pianta sacra a Venere; per cui mar dei mirti per il poeta equivale a dire mare d'amore, mare in cui la natura è pacificata e comunica un inesauribile amore a chi la osserva.

Nella poesia successiva, *Come una ciurma, a lungo*, l'isola di Milo si trasforma nell'isola di Melos, «di luce e di vento», ovvero l'isola del *melos*, del canto gioioso. E questo canto, all'interno della sezione, desidera risillabare il mondo, nominare le isole come se nei loro nomi fossero contenute speciali formule magiche, come, ad esempio, in *Thálassa, kìmata, skià*.

Thálassa, kìmata, skià
ìdor, galázio, elià
stafli, ambéli, uranós
kalámi, ánemos, fôs
mare, onde, ombra
acqua, azzurro, ulivo
uva, vite, cielo

⁸¹ *Sul mar dei mirti un giorno correavamo*, BT, p. 161.

canna, vento, luce⁸²

Nominando luoghi ed elementi naturali in greco moderno tramite parole che il poeta ha raccolto lungo il suo viaggio per le isole greche, il mondo sembra risvegliarsi e rinverdire. Sono «nomi felici», nomi che comunicano la luminosa bellezza della vita, nomi magici e taumaturgici. D'altra parte, sono proprio i colori a regolare il flusso di questi versi: dalla suggestione del miele che colora il cielo delle sue tinte dorate al rosso violetto o al bianco dell'uva che si affaccia da pergolati di un verde brillante, fino all'azzurro dominante del cielo e del mare. Il creato è in festa, vibra di vita e il tempo adesso non scivola, non è più un «otre sfondato», sabbia di clessidra, ineluttabile corsa verso l'abisso, ma «compagno ozioso dei flutti», lento e dolce ristagnare di un mondo in cui tutto sembra immortale, il cui le ore scivolano lentamente. Ci si è addentrati in una dimensione talmente perfetta e lucente che la coscienza del poeta vorrebbe diventarvi un tutt'uno: «Lascia che io sia/ soltanto/ riccio, tellina, stella/ di mare, sposami al suo/ nome di fuoco, tutelare»⁸³.

La poesia adesso deve necessariamente farsi mondo, celarsi dentro di esso per trasformarsi in «ombra, foglia,/ buia porta»: non è la poesia che afferra il mondo e lo trascina nei suoi versi, ma deve essere il mondo a travasarsi negli stampi di un canto disposto ad accoglierlo.

Il mondo contiene già la sua calda perfezione. In *Brucia in voi, onde, come un fuoco*, infatti, il poeta annota la fulgida perfezione del momento presente e della presente bellezza del paesaggio marino:

Brucia in voi, onde, come un fuoco
severo,
un fiato d'ambra, minerale. Tutto

⁸² *Thálassa, kìmata, skià*, BT, p. 163

⁸³ *Troppo suoni, poesia, cèlati*, BT, p. 164.

è nel vostro azzurro senso, in questo
tempo fisso

di luce e di sale⁸⁴.

Anche qui il tempo è fisso, armonioso, pacificato. Nulla può completare la perfezione del quadro, un cerchio perfetto si è già chiuso entro l'«azzurro senso» delle onde. Nella loro inarrestabilità il poeta intravede un fuoco severo, un fuoco che mai potrà essere spento. Tutto si arresta, in un tempo le cui uniche lancette sono la luce e il sale, elementi primordiali che mai cesseranno d'esistere, fasci e briciole di eternità.

Finché con *Tra queste isole, pensavo* la sezione non si chiude nel regno di un presente assoluto:

Tra queste isole, pensavo,
perirà in fine
l'elegiaco imperfetto.
tutto è caldo, sublime, esatto: una colata
di presente, immane,

intatto. Vero era il proposito; giusto
il suo concetto: ma solo chi torna
scrive; già al Pireo cedevo
al molle passato. Non servivano versi
tra quei mari; erano loro, i mari
liquidi e fulgenti, la stupefatta

poesia del presente⁸⁵.

Nel tripudio del momento presente, ogni cosa è plasticamente perfetta: nessuna frammentarietà, nessuna angoscia può intaccare l'equilibrio perfetto del mondo.

⁸⁴ *Brucia in voi, onde, come un fuoco*, BT, p. 165.

⁸⁵ *Tra queste isole, pensavo*, BT, p. 167.

«L'elegiaco imperfetto», le lacrime e le inquietudini della poesia moderna, postromantica, sono destinati a soccombere di fronte ad una nuova consapevolezza: «solo chi torna scrive». Il presente e la bellezza dei luoghi condensano già la loro poesia, la loro perfezione è già poesia silente. Solo lontano da questa immane colata di vita si potrà scrivere qualcosa che il cielo e il mare di quelle isole di gioia non abbiano già detto. «La stupefatta poesia del presente», l'immersione in un tempo felice e in un mondo in armonia cantano la poesia più pura a cui il poeta possa aspirare, una poesia che sa di vita⁸⁶.

In *Bosco del tempo*, dunque, la riflessione di Pontiggia sulla poesia giunge a piena maturazione. La parola poetica abbandona il suo antico autocompiacimento 'innamorato' e 'rapinoso' per ritornare all'immanenza del messaggio e all'autenticità dello scambio. Il lettore ideale di Pontiggia è diventato così colui che «conosce l'arte di sostare, di contemplare il mondo, di addentrarsi nella sostanza di un pensiero, così come nella luce di un simbolo che s'irradia al di là di un significato, forse sulla soglia stessa del significato»⁸⁷.

⁸⁶ Quelle di Pontiggia sono «oniromachie combattute contro il dio del sonno dalla mente che pretende di continuare a ragionare anche nel deliquio dello smemoramento, le poesie di Giancarlo Pontiggia sono immemorabili vaticini che ci ricordano il dovere di chi, avendo ricevuto in dono la vita deve donare la parola» (S. Albisani, *Il dono delle parole*, «Pelagos», 11, settembre 2007).

⁸⁷ G. Pontiggia, «Come in un'anfora/ scaldata dal sole», intervista a cura di E. Vitale, in Id., *Nuovi dialoghi sulla poesia (2015-2020)*, Amos Edizioni, Venezia-Mestre 2022, p. 208.

CONCLUSIONI

Giunti alla fine della nostra ricognizione, una visione complessiva può esserci offerta dall'osservazione delle liste di frequenza generate dalla nostra iperconcordanza.

Da tale spoglio emerge come il «tempo», con 238 occorrenze, sia la parola semanticamente 'piena' più ricorrente nel nostro corpus di cinque poeti e di quattordici opere.

Sia che si parli del tempo adolescenziale e tragico di De Angelis, che del tempo della *detection* di Cucchi o ancora del tempo mitico di Conte e Pontiggia fino al tempo congelato di Magrelli, il tempo si riconferma, diacronicamente, al centro della riflessione dei nostri poeti. Il tempo privilegiato di questi cinque scrittori è essenzialmente il presente. La loro è una poesia dell'*hic et nunc*, del contingente e dell'occasione epifanica insita in ogni attimo, del circolare anziché del lineare, dell'ancora e del mai più.

La seconda parola piena per occorrenza è 'luce' (176 occorrenze). La luce che attraversa i testi presi in considerazione dalla nostra analisi è una luce che deve sempre avere a che fare con la sua antinomia, ovvero con il mondo dell'ombra e dell'oscurità. 'Ombra' (159 occorrenze) è, infatti, il quinto sostantivo più usato. Basti pensare alla poesia chiaroscurale di Pontiggia, così come alle lande mitiche descritte da Conte e agli scorci metropolitani di De Angelis. La luce che illumina questi versi non è quella meridiana, bensì quella aurorale o crepuscolare, a sancire l'inizio di una nuova stagione o la chiusura di quella precedente. Ma soprattutto l'ombra più grande è l'ombra dell'assenza paterna, sia essa biografica che puramente archetipica.

I nostri cinque poeti affrontano un lutto e, più ampiamente, la perdita di ogni riferimento culturale ed esistenziale. Il padre, inteso come *nomos*, modello caratterizzante, è venuto meno e il soggetto deve fare i conti con la fascinazione regressiva del materno, del caos e dell'indistinto.

L'unica bussola a sua disposizione è quella delle sensazioni corporee. La 'mano', terza parola per tasso di frequenza (che si ripete 169 volte), è ciò che permette di sfiorare la realtà andando a tentoni (Cucchi), di misurarla come un augure (Pontiggia), di scriverla (Magrelli), di esperirla eroticamente (De Angelis), di toccarla immedesimandosi nel dolore di altri esseri, umani e non umani (Conte). È così che questa parabola può essere riassunta: la storia di un corpo che cerca la luce nell'ombra e desidera disperatamente uscire dalle proprie solitudini per toccare con mano l'Altro da sé.

La storia di chi non sa abitare il suo tempo e il suo mondo, di chi non riesce a contenere il caos, ma ricorre a delle funzioni difensive estreme: la scrittura come atto di controllo e il mito come realtà alternativa, talvolta salvifica e 'sensificante', rispetto alle insidie della cronaca e della storia.

BIBLIOGRAFIA

STORIA E CULTURA DEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 2015 [1988]

Balestrini N., D'amico T., *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantasette*, Bompiani, Milano 2017

Falciola L., *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Roma 2015

Marcuse H., *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1991 [1964]

Lasch C., *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, Bompiani, 1992 [1979]

Panvini G., *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino 2009

Ventrone A., a cura di, *I dannati della rivoluzione. Violenza politica e storia d'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, EUM, Macerata 2010

MONOGRAFIE SULLA POESIA E SULLA METRICA DEL NOVECENTO

Anceschi L., *Saggi di poetica e di poesia*, Boni, Bologna 1972 (Firenze 1942)

Bazzocchi M. A., Curi F., *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003

Berardinelli A., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994

Bertoni A., *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna 1995

Casadei A., *La critica letteraria contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2015

Cavallini G., *Strutture, tendenze, esempi della poesia italiana del Novecento*, Bulzoni, Roma 1988

Chiodi S., *La spiaggia dei poeti postumi*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 964-68

Coletti V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993

Crocco C., *La poesia italiana del Novecento, Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015

De Rooy D., *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Cesati, Firenze 1997

Ferroni G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Milano 1991

Id., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996

Flora F., *Orfismo della parola*, Cappelli, Bologna 1953

Friedrich H., *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 2002 (1956)

Frye N., *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1961 [Princeton University Press, 1957]

Giovannetti P., *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano 1994

Id., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2013 [2005]

Id., Lavezzi G., *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2016 [2010]

Id., Inglese M., a cura di, *Teoria&Poesia*, Biblion, Milano 2018

Id., *La letteratura moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Carocci, Roma 2020

Langella G., Elli E., a cura di, *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia*, III ed. accresciuta, Interlinea Novara 2004

Mengaldo P. V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975 (ristampa Bollati-Boringhieri 1996)

Id., *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino 1991 (1989)

Nasi F., Vetri L. (a cura di), *Seminario sulla poesia*, Essegi, Roma 1991

Pietropaoli A., a cura di, *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994

Russell C., *Poets, Prophets and Revolutionaries. The Literary Avantgarde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford University Press, New York 1985, trad. it. *Da Rimbaud ai postmoderni, Poeti, profeti e rivoluzionari*, Einaudi, Torino 1989

Scarpa R., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011

Testa E., *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova 1983

MONOGRAFIE SULLA POESIA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

Afribo A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007

Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017

Id., Zinato E., a cura di, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011

Borio M., *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018

Cagnone N., a cura di, *L'arto fantasma. Interventi sul lavoro poetico*, Marsilio, Venezia 1979

Capozzi R., Ciavolella M., *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Longo, Ravenna 1993

Dorfles G., Fagone V., Menna F., Migliorini E., Ori L., *La poesia visiva 1963-1979*, Vallecchi, Firenze 1979

Gaeta M. I., Sica G., (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995

Giovannuzzi S., (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003

Grignani M. A., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento. Con autografi inediti*, Interlinea, Novara 2002.

Lanulla S., *L'apprendista sciamano: poesia italiana degli anni Settanta*, D'Anna, Firenze 1979

Lorenzini N., *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999

Ead., *Il presente della poesia*, Il Mulino, Bologna 1991

Ead., *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999.

Manacorda G., *Per la poesia. Manifesto del Pensiero Emotivo*, Editori Riuniti, Roma 1993.

Id., *Poesia '94. Annuario*, Castelvechi, Roma 1995.

Id., *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvechi, Roma 2004

Mazzoni G., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos Y Marcos, Milano 2002

Pasolini P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999

Piccini D., *Con rigore e passione: viaggio fra le letture del nostro tempo*, I quaderni del Battello ebbro, L'albatro, Sant'Elpidio a Mare 2001

Testa E., *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999

Vincentini I. (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, ERI, Roma 1991.

Ead., *Varianti da un naufragio: il viaggio marino dai simbolisti ai post-ermetici*, Mursia, Milano 1994.

ARTICOLI, CONTRIBUTI IN RIVISTA, ATTI DI CONVEGNI SULLA POESIA
ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA, OTTANTA E NOVANTA

Afribo A., *Questioni metriche postreme*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di A. Juri, S. Albonico, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 223-240

Ballerini L., *Shearsmen of Sorts. Italian poetry 1975-1993*, supp. a «Forum Italicum», 1992

Castiglioni A. e Scandroglio L., *Mitomodernismo, Un movimento artistico e filosofico in Italia alle soglie del Terzo Millennio*, in *Almanacco del Mitomodernismo 2000*, a cura di G. Conte, T. Kemeny, S. Zecchi, Alassio, Alassio-Savona 1995

Chiarelli G., *Poesia degli anni '80: qualche aspetto e qualche titolo*, «Il lettore di provincia», XXV, n. 87, pp. 61-72

Coletti V., Testa E., *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, in «Nuova corrente», XL, n. 112, luglio/dicembre 1993, Genova, Tilgher, pp. 283-310

Corbo P., *Diario di lettura. Poesia italiana 1991-1992*, in «Galleria», XXXXIII, n. 1, gennaio/aprile, pp. 91-106

De Santi G., *Post-moderno e poesia*, in «Hortus», n. 13, 1993, pp. 11-14

Dolfi A., a cura di, *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 2001

Fortini F., *The wind of revival*, in «The Times Literary Supplement», 31 ottobre 1975

S. Giovannuzzi, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari Studi per Roberto Fedi*, a cura di G. Capecchi, T. Marino e F. Vitelli, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2018, pp. 439-449

Grignani M. A. (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001), in «Moderna», III, n. 2

Ead., *Armonizzare, disarmonizzare: proposte per un aggiornamento*, in «Baldus», IV, n. 3-4, ottobre 1993, pp. 19-13

Lorenzini N., *La voce nel testo poetico*, «Il Verri», 1993, n. 1-2, p. 85

Majorino G., *Poesia Contemporanea. Campionario con figure*, in «Aut-Aut», XLIV, n. 260-261, marzo/giugno, pp. 79-105

Id., *Che fare della letteratura?*, «Quaderni piacentini», XIII, n. 52, giugno 1974, pp. 137-149

Manetti B, Stroppa S., Dalmas D., Giovannuzzi S., *POESIA '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2016

Pasolini P.P., in «Corriere della sera», 4 aprile 1974 (poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1996 [1979])

Porta A., *Poesia bifronte*, in «Alfabeta», n. 46, marzo 1983

Testa E., *Il codice imperfetto della nuova poesia*, «Nuova corrente», XXIX, 89, 1982, pp. 535-584

Id., *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in Grignani M. A. (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001), in «Moderna», III, 2

Verdino S., *Annali di poesia italiana 1985-93*, in «Nuova corrente», n. 95, 1985, pp. 227-42, pp. 311-354

Vincentini I., *Dopo lo smembramento di Orfeo*, «Estetica news», 14-15, dicembre 1992; poi in M. Perniola (a cura di), *Il pensiero neo-antico. Tecniche e possessione nell'arte e nel sapere del mondo contemporaneo*, Mimesis, Milano 1995, pp. 95-105

Voce L., *Il poeta parasaurolophus*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro edizioni, Fossombrone 2000, pp. 192-193

Zublena P., *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*, in «Istmi», n. 11-12 (numero interamente dedicato a *La prosa nel corpo della poesia*), pp. 145-174

Id., *Frammenti di un romanzo inesistente. La narratività nella poesia italiana recente*, in Langella G., Elli E. (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia*, III ed. accresciuta, Interlinea Novara 2004

ANTOLOGIE

Alfano G. et alii, *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005

Cesari L., a cura di, *Anni '80: poesia italiana*, introduzione di R. Carifi, Milano, Jaca Book, 1993

Cucchi M., Giovanardi S., *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 1996 (scelta e nota di M. Cucchi)

Fortini F., *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977

Galaverni R., *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996

Marcheschi D., *Tradizioni e innovazione in Italia. Antologia di poeti contemporanei*, Milano, Mursia, 2016.

Mengaldo P.V., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978

Napoli F., *Poesia presente. In Italia dal 1975 a oggi*, Raffaelli, Rimini 2011.

Piccini D., *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, Milano 2005

Pontiggia G., Di Mauro E., a cura di, *La parola innamorata. Poeti nuovi 1976-1978*, Feltrinelli, Milano 1978

Porta A., a cura di, *Poesia degli anni Settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di A. Porta, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979

Testa E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005

Vincentini I., *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1986

GIUSEPPE CONTE

OPERE

Poesia

Sulla divisibilità dell'io, in *Zero: testi e anti-testi di poesia*, F. Cavallo, a cura di, Altri Termini, Napoli 1974

Èpater l'artiste, in «Altri Termini» n. 4-5, 1973-74, poi in *Il pubblico della poesia*, A. Berardinelli, F. Cordelli, a cura di, Lerici, Cosenza 1975

Il processo di comunicazione secondo Sade, Edizioni di Altri Termini, PeQuod, Ancona 2005 (Altri termini, Napoli 1975)

L'ultimo aprile bianco, Guanda, Milano 1979

L'Oceano e il ragazzo, BUR, Milano 1983; TEA, Milano 2002

Le stagioni, Bur, Milano 1988

Dialogo del poeta e del messaggero, Mondadori, Milano 1992

Canto d'oriente e d'occidente, Milano, Mondadori, 1997

La complicità del pane, Manni, Lecce 1998

Nuovi canti, San Marco dei Giustiniani, Genova 2001

Lettera ai disperati sulla primavera, Ponte alle Grazie, Firenze 2002

Ferite e rifioriture, Mondadori, Milano 2006

Poesie. 1983-2015, introduzione di G. Ficara, nota biografica e bibliografia a cura di G. Ricca, Mondadori, «Oscar», Milano 2015

Non finirò di scrivere sul mare, Mondadori, Milano 2019

Romanzi

Primavera incendiata, Feltrinelli, Milan 1980

Equinozio d'autunno, Rizzoli, Milano 1987

Il terzo ufficiale, Milano, Longanesi, 2002

Saggi

La metafora barocca: saggio sulle poetiche del Seicento, Mursia, Milano 1972

Il passaggio di Hermes, Ponte alle Grazie, Milano 1999

Terre del mito, Longanesi, Milano 2009 (Mondadori, Milano 1991)

Manuale di poesia, Guanda, Parma 1995

La lirica d'occidente, TEA, Milano 1998 (Guanda, Parma 1990)

Il sonno degli dèi: la fine dei tempi nei miti delle grandi civiltà, Rizzoli, Milano 1999

Il mito greco e la manutenzione dell'anima, Giunti, Firenze 2021

Traduzioni

P. B. Shelley, *Ode al vento di ponente*, seguito da *Nota per una traduzione*, «Il verri» n. 12, 1978

D. H. Lawrence, *La donna che fuggì a cavallo*, Guanda, Milano 1980

W. Blake, *Canti dell'innocenza e Canti dell'esperienza*, in *Opere*, Guanda, Milano 1984

D. H. Lawrence, *Poesie*, Mondadori, Milano 1987

P. B. Shelley, *Poesie*, Rizzoli, Milano 1989

S. Rezvani, *L'ottavo flagello*, Rizzoli, Milano 1991

W. Whitman, *Foglie d'erba*, Mondadori, Milano 1991

W. Whitman, *O capitano! Mio capitano!*, Mondadori, Milano 1995

D. H. Lawrence, *Mattino di primavera e altre poesie*, Passigli Editori, Firenze 2008

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Monografie

Mencarini B., *'Nomen meum Corinna est'. Miti della modernità nella narrativa di Giuseppe Conte*, UniversItalia, collana ExLibris, Roma 2016

Dogliotti Rosa-Luisa A., *Arte e mito nell'opera di Giuseppe Conte. Lo scrittore come sciamano*, University of South Africa, dicembre 2005, relatore Prof. Meda

Contributi in rivista e in volume

Bàrberi Squarotti G., *Giuseppe Conte. L'Oceano e il Ragazzo*, in *Profilo dei poeti*, Premio Biella poesia 1984, Sandro Maria Rosso, Biella 1984

Biamonti F., *Giuseppe Conte*, «L'Oceano e il Ragazzo», in Id., *Scritti e parlati*, a cura di G.L. Picconi, F. Cappelletti e S. Givone, Einaudi, Torino 2008

Calvino I., *L'Oceano e il ragazzo di Giuseppe Conte*, in *Saggi: 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1995, pp. 1049-1052

Carifi R., *Giuseppe Conte. La differenza e l'oblio*, in *Il gesto di Callicle. Saggio sulla nuova poesia*, Società di Poesia, Milano 1982, pp. 11-28

Cavallini G., *Giuseppe Conte*, in Id., *Strutture, tendenze, esempi della poesia italiana del Novecento*, Bulzoni, Roma 1988

Cordelli F., *Il poeta postumo*, Lerici 1978, pp. 58-62

Cucchi M., *Profilo di Giuseppe Conte*, in Id., *Dizionario della poesia italiana*, Mondadori, Milano 1983

De Angelis G., *Conte, il canto ritrovato*, in *D'Annunzio e i poeti contemporanei*, Tracce, Pesca, pp. 17-38

De Nicola F., *Il mare: avventura e mito*, in Id., *Nove scrittori per un'idea di Liguria: Bono, Calvino, Caproni, Conte, Firpo, Ghiglione, Guerrini, Morovich Sbarbaro*, Provincia, Genova 1989

G. Ficara, *Le stagioni migliori di Conte*, in Id., *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007

Marchi M., *Giuseppe Conte*, in Id., *Viva la poesia!*, Vallecchi, Firenze 1985

Panizzi A., *Attraversando il Novecento*, Philobiblon, Ventimiglia 2015 (contiene i saggi: *Firpo, Montale e Conte; Porto Maurizio nella poesia di Giuseppe Conte; Per un titolo contiano; Appunti e divagazioni sul Viaggio sentimentale in Liguria di Giuseppe Conte; Conte didimeo; Lettera a Giuseppe Conte*)

Piccini D., *Whitman ritrovato*, in *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 2001

Pierangeli F., *Il drago, il carpentiere, il ragazzo. Giuseppe Conte e la vittoria del mito*, in *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, «Studium», Roma 2000, pp. 155-167

Pontiggia G., *Giuseppe Conte*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Krumm e T. Rossi, Skira, Milano 1995

Verdino S., *Giuseppe Conte*, in Id., *La poesia in Liguria*, Forum/ Quinta generazione, Forlì 1986

Vezzali M. L., *Peregrinare nella luce (Sulla poesia di Giuseppe Conte)*, in «Steve 21», XX, 2000, pp. 35-44

Contributi in periodici

Barbolini R., *Cavallette in rima*, «Panorama», 30 ottobre 1988

Bertolucci A., *Sara nella tempesta*, «Panorama», 5 aprile 1987

Bretonnière B., *Intervista a Giuseppe Conte*, «Face B», gennaio-aprile 1988

Carifi R., *Aspetti teorico-critici della «nuova poesia»*, «Nuova Corrente», 89, 1982.

Ferraris M., *recensione a L'Oceano e il Ragazzo*, «Alfabeta», 56, 1984

Ficara G., *In un territorio mitico*, «Alfabeta», 97, 1987

Finzi G., *Neobarocchismo e letteratura contemporanea*, «Testuale», 5, 1986

Forti M., *Giuseppe Conte: mito, metamorfosi e deità in esilio*, «Lunario Nuovo», 28, 1984 (poi in Id., *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, il Saggiatore, Milano, 2004).

Kemeny T., *Nomi della poesia contemporanea e altre domande*, «Autografo», 2, 1984

Mussapi R., *Il poeta della felicità*, «Elle», 12 dicembre 1988

Porzio D., *recensione a L'ultimo aprile bianco*, «Panorama», 17 settembre 1979

Tondelli P. V., *Lo sa solo il sole*, «l'Espresso», 31 maggio 1987

Vetri L., *Riduzione, dispersione, disseminazione dell'io*, «il verri», 20-21, 1980-81.

Numeri monografici

La poesia fiorisce oltre il male, numero dedicato a Giuseppe Conte, «Mosaico», Editora Comunità, VIII, 115. «Mosaico», aprile 2013

«I Quaderni del Battello Ebbro», 6-7, 1990. Numero monografico che contiene: R. Carifi, *Il ragazzo che interroga l'oceano*; R. Copioli, *Movimenti di natura e anima. Equinozio d'autunno*; M. De Angelis, *Per Giuseppe Conte*; A. Meda, *Visione mito. «Le stagioni» di Giuseppe Conte*; J. C. Pinson, *L'Oceano e il Ragazzo*

MAURIZIO CUCCHI

OPERE

Poesia

Primo tempo di un'avventura, «Almanacco dello specchio», Milano, n. 3, 1974, pp. 399-412

Il disperso, Mondadori, Milano 1976; Guanda, Milano 1994

Figure femminili, in *La parola innamorata Poeti nuovi 1976-1978*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 61-72

Le meraviglie dell'acqua, Mondadori, Milano 1980

Glenn, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982

Il figurante (1971-1985), Firenze, Sansoni, 1985

Donna del gioco, Mondadori, Milano 1987

Poesia della fonte, Mondadori, Milano 1993

L'ultimo viaggio di Glenn, Mondadori, Milano 1999

Poesie 1963-2015, a cura di A. Bertoni, Mondadori, «Oscar», Milano 2016.

Articoli in rivista

Sulla deperibilità del testo poetico tradotto, in *Traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, a cura di Franco Buffoni, Interlinea, Novara 2021, pp. 207-209

Autoritratto, in «L'approdo letterario», a. XXIII, n. 77-78, giugno 1977

Autoantologie

M. Cucchi, *Il figurante*, Sansoni, Firenze 1985

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Monografie

Emmi C., *Dal 'lucido' disperso a Glenn, Indagine nella poesia di Maurizio Cucchi ed intervista*, Premessa di M. Santagostini, Edizioni dell'Ateneo di Poesia e di Storia delle Poetiche Europee, Roma 2001

Marcheschi D., *Maurizio Cucchi o la pace sospesa*, Zona Franca - Casa Editrice di Cartone, Lucca 2011

Contributi in rivista e in volume

Agosti S., *La nuova poesia italiana*, in «Bollettino della Società Letteraria», a. CLXXII, n. 1-2, 1980

Annoni C., *Donna del gioco*, «Testo», Milano, VIII, n. 14, luglio-dicembre 1987, pp. 144-146

Basso F., *Notte poesia*, «Telepiù», Milano, dicembre 1999, p. 31

Bellezza D., *Ma a che serve scrivere versi?*, «Paese sera», Roma, 9 maggio 1980, p. 8

Bertoni A., *L'ultimo viaggio di Glenn* (in G. Manacorda, a cura di, *Poesia '99*, Castelveccchi, Roma 2000)

Bevilacqua A., *Cucchi: i messaggi segreti della poesia*, «Grazia», Milano, 9 maggio 1999, p. 2

Buonofiglio M., *Cucchi e Quasimodo tra lamiere, ingranaggi, carri e ruote*, «Il Segnale», XXXVII, n. 110, giugno 2018, pp. 63-70

Caporali M., *Narratività e tendenza drammaturgica nella poesia di Maurizio Cucchi*, «I quaderni del Battello Ebbro», vol. 3, n. 5, 1990, pp. 53-6

- Carifi R., *Il gesto di Callicle*, Società di Poesia, Milano 1982, pp. 29-44
- Id., *Maurizio Cucchi. Nella luce del distacco*, in *Anni '80. Poesia italiana*, a cura di L. Cesari, introduzione di R. Carifi, Jaca Book, Milano 1993
- Carlangelo M., *'Liberi di dire'. «Il Disperso» di Maurizio Cucchi*, in Id., *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei*, Sinestesie, Avellino 2013, pp. 107-146
- Del Teglio C., *La poetica di Cucchi*, «La Provincia», Como, 19 giugno, 1983.
- Donati A., *Donna del gioco*, «Stilema», giugno-settembre 1987
- Ferretti G.C., *L'io disperso*, in «Rinascita», Roma, n. 34, 27 agosto 1976
- Fontanella L., *Maurizio Cucchi e il suo viaggio nel tempo*, in *Raccontare la poesia (1970-2020)*, Moretti & Vitali, Bergamo 2021, pp. 363-381
- Fossati V., *L'ultimo viaggio di Glenn*, in «clanDestino», a. XII, n. 2, 1999
- Garavelli B., *Donna del gioco*, «Schema», IV, n. 17-18, febbraio-aprile 1987
- Giudici G., *Poesia come istruttoria*, in «Corriere della sera», Milano, 4 aprile 1976
- Lollo R., *Poeti lombardi: Maurizio Cucchi*, in «Il Ragguaglio Librario», a. LIV, n. 5, maggio 1987
- Lorenzini N., *Il presente della poesia: 1960-1990*, il Mulino, Bologna 1991
- Lovetti I., *Due poeti lombardi: Maurizio Cucchi e Milo De Angelis*, in «Angeli e poeti», n. 2, luglio 1999
- Passaro G., *"Il disperso" di Cucchi*, in «Città Nuova», 25 novembre 1976
- Piccini D., in «Il Popolo», 15 maggio 1999 (poi in Id., *Con rigore e passione*, I Quaderni del Battello Ebbro-L'Albatro Edizioni, Porretta Terme-Porto Sant'Elpidio 2001)
- Id., *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, Rizzoli, Milano 2005
- Pontiggia G., *risvolto di L'ultimo viaggio di Glenn*, Mondadori, Milano 1999

Ramat S., *Sul versante lombardo*, in «La Fiera Letteraria», 3 ottobre 1976

Riccardi A., *Donna del gioco*, in «Alfabeta», a. X, n. 107, aprile 1988

Rossi T., *1970-1980. Cinquanta modelli di poesia in Italia*, in «Almanacco dello Specchio», n. 11, 1983

Sicari G., *Il senso della pietà in Maurizio Cucchi*, in «Galleria», n. 3, settembre-dicembre 1997

Sichera A., *Dalla deflagrazione all'integrazione. Per la poesia di Maurizio Cucchi*, «Oblio», V, n. 18-19, 2015, p. 102

Socci R., *Dal Disperso al Disperso: Kafka e le forme della narratività nel primo Maurizio Cucchi*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 594-607

Spinazzola V., «l'Unità», 3 novembre 1976

Testa E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005

Trenta Musso L., *L'universo poetico di Maurizio Cucchi*, in «Lunario nuovo», dicembre 1988

Introduzioni

G. Giudici, *Introduzione a Primo tempo di un'avventura*, «Almanacco dello specchio», Milano, n. 3, 1974

Luzzi G., *Introduzione*, in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda. Diciannove poeti contemporanei scelti*, antologizzati e introdotti da Giorgio Luzzi, Marcos y Marcos, Milano 1989

MILO DE ANGELIS

OPERE

Poesia

Somiglianze, Guanda, Milano 1976; 1990

Più bianco allontanato, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Feltrinelli, Milano, pp. 73-82.

Millimetri, Einaudi, Torino 1983

Terra del viso, Mondadori, Milano 1985

Distante un padre, Mondadori, Milano 1989

Biografia sommaria, Mondadori, Milano 1999

Tema dell'addio, Mondadori, Milano 2005

Dove eravamo già stati. Poesie 1970-1999, Donzelli, Roma 2001

Poesie, introduzione di Eraldo Affinati, Mondadori, «Oscar», Milano 2008

Tutte le poesie (1969-2015), Mondadori, Milano 2017

Linea intera, linea spezzata, Mondadori, «Oscar», Milano 2021

Narrativa

La corsa dei mantelli, Guanda, Parma 1979

Saggi

Poesia e destino, Crocetti Milano 2019 [1982]

Traduzioni

Blanchot M., *L'attesa, L'oblio*, Guanda, Parma 1978

Lucrezio, *Sotto la scure silenziosa: frammenti dal De rerum natura*, SE, Milano 2005

Racine J., *La Tebaide e Mitridate in Teatro*, Mondadori, Milano 2009

De rerum natura di Lucrezio, Mondadori, «Lo specchio», Milano 2022

Interviste

Colloqui sulla poesia / Milo De Angelis, raccolta di interviste al poeta a cura di I. Vincentini, con DVD allegato a cura di V. Nicodemo e S. Massari, Edizioni La Vita Felice, Milano, 2008

La parola data. Interviste 2008-2016, introduzione di L. Tassoni, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Monografie e commenti

Affinati E., *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Tracce, Pescara 1996

Baldacci A., *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Mimesis, Milano 2020

Jermini F., «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*, Pensa Multimedia Editore, Lecce-Brescia 2015.

Contributi in rivista e in volume

Eraldo Affinati <https://poesia2punto0.com/2012/09/05/patto-giurato-una-nota-di-eraldo-affinati-su-milo-de-angelis/>

Baldi M., "Somiglianze", *estetica e mito: sulla lingua del primo De Angelis*, in *Le voci, il coro*, Ellesani, San Vito al Tagliamento, novembre 2007

Bàrberi Squarotti G., *Introduzione a Milo De Angelis*, «Almanacco dello Specchio», pp. 373-375.

Bertoni A., *Lucrezio milanese. Interpretazioni, letture, riscritture di Milo De Angelis e Giancarlo Pontiggia*, in F. Citti e D. Pellacani (a cura di), *Ragione e furore. Lucrezio nell'Italia contemporanea*, Pendragon, Bologna 2020, pp. 221-37.

Borio M., *Metropoli e pensiero tragico, un'analisi dell'opera di Milo De Angelis*, «Studi novecenteschi», 84, 2013, pp. 433-449

Chiaruttini M., "Semicerchio in terra battuta". *Una lettura dell'ultimo De Angelis*, «Idra», 1.1990, pp. 49-63.

Carifi R., *Milo De Angelis. L'amore della poesia*, in Id., *Il gesto di Callide*, Società di poesia, Milano 1982

Crocco C., «Non sono il luogo di una storia generale». *Milo De Angelis attraverso Franco Fortini*, «Between», vol. V, n. 10, novembre 2015

Giusti F., *Cercando un oltre nell'assoluto fragile dei corpi. Un 'canzoniere dilin morte' italiano: Tema dell'addio di Milo De Angelis*, «the italianist», 29, 2009, pp. 100-114

Id., *Antologizzare il proprio passato. Macrostrutture liriche e temporalità del lutto*, «Enthymema», XVII 2017, pp. 79-91

Carlangelo M., *L'«orfismo metropolitano» di De Angelis: l'originalità di un ritorno*, in Id., *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei*, Sinestesie, Avellino 2013, pp. 147-185

Lovetti I., *Due poeti lombardi: Maurizio Cucchi e Milo De Angelis*, in «Angeli e poeti», n. 2, luglio 1999

Merlin M., *L'ultimo vagito di De Angelis*, «Atelier», V, 19, settembre 2000

Tabacco G., «Questa goffa bruttura indescrivibile». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia antica e moderna», 21, 2001, pp. 147-176

Tassoni T., *La poetica delle somiglianze. Milo De Angelis dalle rovine del soggetto alle tracce del riconoscimento*, in «Echinox», vol. 33, 2017, pp. 35-49

Id., *I ritorni della contemporaneità. Lettura di Millimetri di Milo De Angelis*, «Forum Italicum» 2014, Vol. 48(1) 99–109, pp. 99-109

Id., *La poesia nel tempo degli assassini*, in ID., *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei contemporanei, da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Perrone editore, 2021, pp. 210-226.

Testa E., *Lo scisma dell'idea. Figurazione e conoscenza in Milo De Angelis*, «Italianistica. Rivista di Letteratura italiana, XLIII, n. 1, 2014, pp. 191-194.

Valentini J., *Il ritorno in Tema dell'addio. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 573-593

Vincentini I., *Epos e illuminazioni nella poesia di Milo De Angelis. L'epica di un punto*, in *Via dell'inizio*, a cura di Paolo Donini, con poesie di Milo De Angelis e fotografie di Viviana Nicodemo, Palazzo Ducale di Pavullo nel Frignano, 31 luglio-26 settembre 2010

Sitografia

Mussapi R., *L'assoluto al binario 22*, Succedeoggi.it,
<https://www.succedeoggi.it/2016/06/de-angelis-lassoluto-al-binario-22/>

Albertano A., *La poesia di Milo De Angelis*, «Primi piani. Rivista di letteratura e cinema», <https://primipianirivista.com/numeri-della-rivista/vi-milo-de-angelis/2496-2/>

Ead., *Incontro con Milo De Angelis*, «Primi piani. Rivista di letteratura e cinema»
<https://primipianirivista.com/numeri-della-rivista/vi-milo-de-angelis/2500-2/>

Carotenuto L., *Milo De Angelis. «La poesia è apolide»*, «L'estroverso», X, n. 1, 2016,
<https://www.lestroverso.it/milo-de-angelis-la-poesia-e-apolide/>

Fiori U., *Milo De Angelis. Qualcosa di urgente*, «Doppiozero», 9 luglio 2017
<https://www.doppiozero.com/milo-de-angelis-qualcosa-di-urgente>

VALERIO MAGRELLI

OPERE

Poesia

Primi esperimenti, in «Periodo ipotetico», 1977, 10-11, pp. 88-90.

Natura morta, in «Nuovi argomenti», 1977, 55, pp. 113-120.

Hylas e Philonous, in AA.VV., *Quarto quaderno collettivo*, Guanda, Parma 1979, pp. 91-110

Altre nature morte, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Feltrinelli, Milano, pp. 109-114

Ora serrata retinae, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1980

Nature e Venature, Mondadori, Milano 1987

Esercizi di tiptologia, Mondadori, Milano 1992

Poesie (1980-1992) e altre poesie, Einaudi, Torino 20 (1996)

Le cavie: poesie, 1980-2018, Einaudi, Torino 2018

Saggi

Profilo del Dada, Lucarini, Roma 1990

La casa del pensiero: introduzione all'opera di Joseph Joubert, Pacini, Ospedaletto, Pisa 1995

Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry, Einaudi, Torino 2002

Introduzioni

Porta A., *Introduzione a La forma della casa*, in «Almanacco dello specchio», 1981, 10

Articoli

Hylas e Philonous, in *Quarto quaderno collettivo*, Parma, Guanda, febbraio 1979, p. 108

L'enigmista e l'invasato, in AA.VV., *Seminario sulla poesia (Anceschi, Conte, Giuliani, Luzi, Magrelli, Nasi, Vetri)*, Essegi, Ravenna 1991

Scrittura e percezione: appunti per un itinerario poetico, in «Il verri», s. IX, n. 1, marzo-giugno 1990, p. 185

L'invasione degli ultratesti, in «Critica del testo», VI, 2, 2003, p. 806

Traduzioni

L'idea fissa, Adelphi, Milano 2008

Il mio Faust, trad. di V. Magrelli e G. Pontiggia, con uno scritto di G. Pontiggia, SE, Milano 1992.

Interviste

V. Magrelli, intervista fatta nel 1990 da *Vera Lúcia de Oliveira* (Maccherani) nell'ambito di *Poesia a Palazzo dei Priori del Merendacolo* di Perugia e pubblicata sulla «Revista da APIESP - Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo», *Insieme*, n.7, San Paolo, Brasile, 1998-1999

Diacò F., *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, «Le parole e le cose», 25 dicembre 2014 <https://www.leparoleelecose.it/?p=6763>

Inglese M., *Intervista a Valerio Magrelli*, «Il lettore di provincia», n. 121, 2004, pp. 17-24

Santucci F., *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, «Le parole e le cose», 23 luglio 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=23888>

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Monografie e commenti

Francucci F., *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis, Milano - Udine 2013

Inglese M., *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Longo Editore, Ravenna 2004

Jansen S., Polito P., *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale, Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 107-137.

Lisa T., *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Bulzoni, Roma 2004

Stroppa S., Gatti L., commento a *Ora serrata retinae*, introduzione e nota al testo di S. Stroppa, Ananke, Torino 2012

Contributi in rivista e in volume

Afribo A., *Valerio Magrelli*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, cit., pp. 31-62

Arcurio B., *Nel laboratorio di Magrelli*, «Il Veltro», 1-2, 1989, pp. 109-105

Id., *Valerio Magrelli tra Montaigne e Proust*, «Il Veltro», 1994, 1-2, pp. 114-120 (ora in Id., *La nuova poesia di Valerio Magrelli*, in *Viaggio nella poesia*, Severgnini, Milano 1988)

Bonito V., *Le crepe nella scrittura: lo sguardo poetico di Valerio Magrelli*, in *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Clueb, Bologna 1996

Campeggiani I., *Metafore visive di Paul Valéry e altri modelli francesi in Valerio Magrelli*, «Misure critiche», n.1-2, 2008-2009, pp. 117-156

Carpi G., *Nota sul cute nella poesia di Valerio Magrelli*, «Sincronie», n. 23, 2008, pp. 211-224

Casadei A., *Tra poesia e filosofia: una ricognizione teorica e alcuni esempi (Benedetti, De Angelis, Magrelli)*, «Revue des études italiennes», n. 3-4, 2009, pp. 395-410

Corsi M., *Valerio Magrelli o del segno nella traduzione*, «Rivista di letteratura italiana», n. 2, 2009, pp. 97-102

Cortellessa A., *Valerio Magrelli; La terra, la morte (e la salute)*, in B. Frabotta, a cura di, *I poeti della malinconia*, Bulzoni, Roma 2001

Cucchi M., *Alla scoperta del dopo Montale*, «Dossier 2», in «Tempo medico», febbraio 1981

D'Anna R., *Rileggere Magrelli*, in «Nuovi argomenti», gennaio-marzo 1997, 110, pp. 93-95

Diacò F., *Le venature del verbo. Teoria della letteratura e poetica in Valerio Magrelli*, «Italian Poetry Review», n. 12, 2017, pp. 351-394

Di Fonzo G., *Magrelli e la pagina bianca*, «Il lettore di provincia», 48, 1982, pp. 73-74

Di Silvestro A., *Il corpo, il testo, il pensiero: messaggi dalla poesia di Valerio Magrelli*, «Oblío», VII, 25, pp. 22-26

Fontanella L., *La poesia 'ermafrodita' di Valerio Magrelli: qualche appunto di lettura*, «Rivista di studi italiani», 12:1, 1994, pp. 155-159

Francucci, F., *Il sonno, il soggetto, il "cielo del cervello": una linea della poesia di Valerio Magrelli*, «Studi novecenteschi», n.1, 2003, pp. 99-131

Gatti L., *La 'sinistra della parola' di Valerio Magrelli. Per una lettura di "Amo i gesti imprecisi"; "Se basta appena"; "La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni"; "Qual è la sinistra della parola" da "Nature e venature"*, «Per leggere», n. 26, 2014, pp. 173-186

Ead., *Valerio Magrelli dopo Ora serrata retinae: la fenomenologia degli oggetti in Nature e venature (1987)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Pensa Multimedia, Lecce 2016

Grasso E., *Il custode del quaderno (sulla poesia di Valerio Magrelli)*, «Gradiva. Rivista internazionale di Poesia», 611, 12-13, 1994-1995, pp. 125-130

Lisa T., *Variazioni sulla scrittura. «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*, in A. Dolfi, a cura di, *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 2001

Nasi F., *Sugli ultimi 'Esercizi' di Valerio Magrelli*, «Il Verri», nn. 3-4, 1992, pp. 155-167

Patriarca F., *Motivi intertestuali e caratteri strutturali nel primo Magrelli. Una lettura di "Ora serrata retinae"*, «Sincronie», n. 13, 2003, pp. 167-181

Socci R., *"E dove non stavo": linee evolutive nella poesia di Valerio Magrelli*, «Italianistica», n. 3, 2017, pp. 227-236

Testa E., *Sul linguaggio della poesia di Magrelli*, «I Quaderni del Battello Ebbro», n. 6-7, 1990

Valesio P., *La poesia di Valerio Magrelli fra neomanierismo e barocco*, «Yip», n. 5-6, 2001-2002, pp. 373-403

Zucco R., *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, «Il lettore di provincia», 96, 1996, pp. 35-50

Tesi di laurea

Ferretti N., *Itinerari di una "planimetria": L'opera poetica di Valerio Magrelli*, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia (Tesi di Laurea in Storia della Letteratura Italiana Moderna, a.a. 2000/2001, relatore Prof.ssa B. Frabotta)

Malvetti M., *Cartografia di un poeta. L'opera in versi di Valerio Magrelli*, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia (Tesi di Laurea in Storia della Letteratura Italiana Moderna, aa. 1999-2000, relatore Prof. A. Bertoni)

Martoni Z., *Il collasso della parola: la poesia di Valerio Magrelli tra letteratura, medicina e tecnologia*, Università degli studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia (Tesi di Laurea in Storia della Letteratura Italiana Moderna, a.a. 2001/2002, relatore Prof. L. R. Caputo)

Sitografia

Progetto di *Varianti digitali* in collaborazione con T. Lisa:
<http://digitalvariants.org/variants/valerio-magrelli>

GIANCARLO PONTIGGIA

OPERE

Poesia

Di sbieco, «Niebo», n.1, giugno 1977, pp. 1-10

La gioia, in *Quinto quaderno collettivo*, Guanda, «Quaderni della Fenice», Milano, n. 54, 1979, pp. 146-158

Con parole remote, Guanda, Parma 1998

Bosco del tempo, Guanda, Parma 2005

Origini, Poesie 1998-2010, Interlinea, Novara 2015

Il moto delle cose, Mondadori, «Lo specchio», Milano 2017

Saggi

G. Pontiggia, E. Di Mauro, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi (1976-1978)*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 8-17

Contro il Romanticismo – Esercizi di resistenza e di passione, Edizioni Medusa, Milano 2002

Selve letterarie, Moretti&Vitali, Bergamo 2006

Lo Stadio di Nemea. Discorsi sulla poesia, Moretti & Vitali, Bergamo 2013

«*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, ETS, Pisa 2021

Traduzioni

Céline L.F., *Bagattelle per un massacro*, nota introduttiva di U. Leonzio, Guanda, Milano 1981

De Sade D.A.F., *La nouvelle Justine*, vol. II, Guanda, Milano 1979

Valéry P., *Opere poetiche*, introduzione di M.T. Giaveri, Guanda, Milano 1989

Sallustio, *La congiura di Catilina*, Mondadori, Milano 1992

Valéry P., *Il mio Faust*, SE, Milano 1992

Rutilio Namaziano, in *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*, a cura di V. Guarracino, Bompiani, Milano 1993

Catone, *Distici*, Medusa, Milano 2005

Interviste

Undici dialoghi sulla poesia, La Vita Felice, Milano 2014

Nuovi dialoghi sulla poesia, Amos Edizioni, Venezia-Mestre 2022

Teatro

Stazioni, Nuova Editrice Magenta, Varese 2010

Icaromenippo, Milano, La Via Felice, 2017

Curatele

G. Pontiggia, E. Di Mauro, *La parola innamorata. I poeti nuovi (1976-1978)*, Milano, Feltrinelli, 1978

Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana, Interlinea, Novara 2009

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Contributi in rivista e in volume e recensioni

Albisani S., *Il dono delle parole*, «Pelagos», 11, settembre 2007

Arrigoni N., *Le parole remote di Pontiggia*, «La provincia», 17 novembre 1999

Bertoni A., *Lucrezio milanese. Interpretazioni, letture, riscritture di Milo De Angelis e Giancarlo Pontiggia*, in F. Citti e D. Pellacani (a cura di), *Ragione e furore. Lucrezio nell'Italia contemporanea*, Pendragon, Bologna 2020, pp. 221-237

Bisagno D., *La misura e la grazia. Su «Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «La clessidra», 2, 2007

Ead., *L'origine e la meta. Riflessioni attorno alla poesia di Giancarlo Pontiggia*, «Atelier. Rivista di letteratura, poesia e scrittura», n. 80, marzo 2016

Brullo D., *Per fortuna la poesia ha il suo salvatore: Giancarlo Pontiggia*, «Il Giornale», 10 agosto 2010

Cappi A., *Le forme dell'attuale poesia*, «La Voce di Mantova», 10 marzo 1998

Id., «Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia, «la Voce di mantova», 28 luglio 2005

Caracci R., *La stupefatta poesia del presente*, in *Epifanie del quotidiano*, Moretti&Vitali, Bergamo 2010, pp. 87-97.

Cardona M. C., *recensione a Bosco del tempo*, «pagine», 45, settembre-dicembre 2005

Carrera A., *Giancarlo Pontiggia - «Bosco del tempo»*, «Gradiva», 33, spring 2008

Copioli R., *Pontiggia, una fede nelle parole che nominano*, «Avvenire», 31 gennaio 1998

Dionesalvi F., *Attraverso il fuoco*, *recensione a Con parole remote*, «Caffè Michelangiolo», II, 2 maggio-agosto 1997

Drago G., *Noi leggevamo un tempo*, «Dialogica», 1, 2001

- Emmolo R., *Auguria*, in *Memoria e cecità*, Moretti&Vitali, Bergamo 2010, pp. 79-90
- Favaro F., *Il moderno sentimento dell'antico nella poesia di Giancarlo Pontiggia*, «Oblio», VI, 21, primavera 2016, pp. 53-59
- Fontanella L., *Poesia e Melanconia: sulla poesia di Giancarlo Pontiggia*, in *Raccontare la poesia (1970-2020)*, Moretti & Vitali, Bergamo 2021
- Garavelli B., *Giancarlo Pontiggia e la voce forgiata «fuori dal tempo»*, «Avvenire», 7 agosto 2005
- Giacomazzi F., *Gli studi critici di Pontiggia su tradizione e modernità*, «Stilos», 6 febbraio 2007
- Grisoni F., *Nel labirintico mito del tempo*, «Giornale di Brescia», 20 agosto 2005
- Krumm E., *Con parole remote*, «Il Foglio», 4 aprile 1998
- Lagazzi P., *Poesie di Giancarlo Pontiggia. Dissolvenza incrociata*, «Gazzetta di Parma», 28 febbraio 1998 (poi in *Dentro il pensiero del mondo*, I Quaderni del Battello Ebbro 2000, pp. 131-134)
- Lecchini S., *Assalti al cielo*, «Gazzetta di Parma», 14 luglio 2005 (poi in *I fantasmi della libertà. Scrittori fra invenzione e destino*, Moretti&Vitali, Bergamo 2006, pp. 117-118)
- Linguaglossa G., *Con parole remote*, «Poiesis», 15, gennaio-aprile 1998
- Marano G., *La democrazia e l'arcaico*, Arianna editrice, Bologna 1999, pp. 72-76
- Martinello S., *L'anima e il volto di un poeta viandante*, «La Nuova Tribuna Letteraria», aprile-giugno 1999
- Merlin M., *Con parole remote*, «Atelier», 15, settembre 1999 (poi in *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Interlinea, Novara 2005, pp. 176-180)
- Napoli A., *Il poetico "necessario" di Giancarlo Pontiggia. Per una lettura di «Bosco del tempo»*, «misure critiche», 1-2, 2005

Napoli F., *Un sussurrato dialogo tra il poeta e il suo lettore*, «L'Osservatore romano», 19 ottobre 2005

Picchi L., *Con parole remote*, «La città di vita», 5, settembre-ottobre 1998

Quattrone A., *Pontiggia, il miracolo di un'alta poesia espressa sottovoce*, «Il Corriere», 25 marzo 1998

Raimondi S., *Giancarlo Pontiggia - «Bosco del tempo»*, «Pulp», gennaio-febbraio 2006

Rondoni D., recensione a *Con parole remote*, «clanDestino», 3, 1998

Sichera A., *Giancarlo Pontiggia – Bosco del tempo*, in AA.VV., *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultimo Novecento*, a cura di L. Rafanelli, «I Quaderni del Battello Ebbro», 1, novembre 2007

Vitale E., *Dalla fonte alla foce del tempo: la sete d'origine di Giancarlo Pontiggia*, «Oblío», VIII, 32, inverno 2018, pp. 196-210

Vitale M., *Un barlume di azzurro*, «Il grandevetro», 74, maggio-giugno 2006

Numeri monografici

Giancarlo Pontiggia, «Atelier», 64, XVII, dicembre 2011, pp. 32-133

Sitografia

Bordoni M., *Intervista a Giancarlo Pontiggia*, atelierpoesia.it,
<https://www.atelierpoesia.it/intervista-a-giancarlo-pontiggia-a-cura-di-michele-bordoni-parte-2/>

Brullo D., *Per fortuna la poesia ha il suo salvatore*,
<https://www.casadellapoesia.org/poeti/pontiggia-giancarlo/altro>

Di Palma P., *La luce mediterranea di Giancarlo Pontiggia*, succedeoggi.it,
<https://www.succedeoggi.it/2015/06/luce-mediterranea/>

PARTE III - VOCABOLARIO DELLA POESIA CONTEMPORANEA
DAL 1976 AL 2005

Si rimanda al *Vocabolario della poesia contemporanea dal 1976 al 2005* in appendice.