

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA
Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato di ricerca

Il testo: tradizione, lingua, interpretazione

XX ciclo

Una lingua che combatte
Tempo e utopia nell'opera di
Penna, Caproni, Fortini e Sereni

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Rinaldo Rinaldi

Tutor:

Chiar.mo Prof. Paolo Briganti

Dottorando:
Andrea Masetti

Anno Accademico 2008-2009

*Ah che la lingua combatte
dove il niente duole*

(Franco Fortini)

a Elisa

INDICE

Prima Parte

1. <i>Quattro percorsi poetici</i>	p. 9
1.1. <i>Le parole e le cose</i>	12
1.2. <i>Fenomenologia del negativo e storicità</i>	17
1.3. <i>Essere contro: reazioni con lo spazio e col tempo</i>	26

Seconda Parte

2.1. <i>Penna e Caproni: il tempo inquieto</i>	39
2.1.1. <i>La «nostalgia del presente nel presente»</i>	39
2.1.2. <i>Il confronto con la morte</i>	50
2.2. <i>Sandro Penna: l'eros come utopia</i>	59
2.2.1. <i>La dialettica del desiderio</i>	60
2.2.2. <i>Il topos dell'incontro</i>	64
2.2.3. <i>«Un altro mondo si dischiude»</i>	71
2.3. <i>Giorgio Caproni: la «pena del futuro»</i>	77
2.3.1. <i>Una calma disperazione.</i>	79
2.3.2. <i>Il tempo come metafora</i>	87
2.3.3. <i>Le parole della fine dell'uomo</i>	91

Terza Parte

3.1. <i>Franco Fortini: la poetica del non ancora</i>	101
3.1.1. <i>Dalla «nostalgia di lunghissimo esilio» alla «poetica dell'avvento»</i>	101
3.1.2. <i>L'eredità della scrittura</i>	108
3.1.3. <i>La poetica del non ancora</i>	113
3.2. <i>Vittorio Sereni: recensione e interpretazione della realtà</i>	125
3.2.1. <i>«Il mio tempo s'accorda»: il primo libro di Sereni</i>	125
3.2.2. <i>Recensione e interpretazione della realtà</i>	134
3.3. <i>Fortini e Sereni: tra oltranza e reversibilità</i>	155

Quarta Parte

4. <i>Una lingua che combatte dove il niente duole</i>	177
4.1. <i>Il presente falso e vero</i>	178

Bibliografia	207
--------------	-----

PRIMA PARTE

QUATTRO PERCORSI POETICI TRA MEMORIA E FUTURO

Fare esperienza del pensiero poetico nel nostro tempo significa partecipare di un'imperfezione, uno slittamento della norma, un salto nel vuoto, una vertigine del senso e della parola, di fronte alla quale si sviluppano varie forme di resistenza, ideologica ed esistenziale. Questo studio intende entrare in contatto con alcuni risultati poetici, che potrebbero rappresentare diverse modalità di declinare questo sentimento necessario d'imperfezione, attraverso il dialogo fra le opere di alcuni autori che fanno parte della cosiddetta "terza generazione", ovvero di quella generazione poetica nata attorno al 1910. Fa eccezione il solo Fortini, che non viene inserito né nella terza, né nella quarta generazione del modello di Oreste Macrí. È bene, allora, ricordare e fare nostre le parole di Giovanni Raboni, che a questo proposito sono illuminanti e dirimono ogni dubbio: «Non sono un appassionato di numerologia e non credo nemmeno che sia giusto leggere la storia della poesia soltanto e soprattutto come una storia di generazioni poetiche».¹ Quindi, per non rimanere ingabbiati nella rigidità del modello proposto da Oreste Macrí, si accetti qualche eccezione alla norma generazionale, qualche "scarto" tra gli anni precedenti il 1910 e quelli successivi il 1915: 1906, Penna; 1912, Caproni; 1913, Sereni; 1917, Fortini.

Nati entro i primi due decenni del Novecento, questi autori hanno conosciuto la propria giovinezza creativa tra la metà degli anni Trenta e quella degli anni Quaranta e soprattutto hanno visto tale giovinezza insidiata prima dall'ascesa del fascismo e poi dal dramma della guerra. Con *Come un'allegoria* (1936), *Finzioni* (1941) e poi con *Cronistoria* (1943) di Caproni, con *Frontiera* (1941) e *Diario d'Algeria* (1947) di Sereni, con le *Poesie* (1939) di Penna, o il *Foglio di via* (1946) di Fortini, ovvero nell'arco di un decennio, si apre una «linea di faglia»,² per usare le parole di Raboni, un'incrinatura destinata a rendere evidente e urgente una riflessione sui temi del tempo,

¹ Giovanni Raboni, *Prefazione* a Gaetano Arcangeli, *Solo se ombra*, Milano, Libri Scheiwiller, 1995, p. 7.

² Ivi, p. 9.

della memoria e del futuro. Valga per tutti la nota immagine dell'Enea caproniano (immagine carica di risonanze): essi si muovono in un tempo ambiguo e indefinito, nell'attesa dell'evento, attesa che sarà la cifra concettuale e poetica del Sereni del *Diario d'Algeria*, ma anche delle atmosfere sospese di Sandro Penna, un tempo conflittuale (la guerra, prima reale poi metaforica, ma sempre dall'evidenza concreta), che li strappa al passato, al ricordo, e li getta in un presente da rifiutare, per poi proiettarli in un futuro oscuro e incerto:

Dico Enea meno eroe che uomo, e per di più uomo posto al centro di un'azione suprema (la guerra) proprio nel momento della sua maggiore solitudine: quando non potendo più appoggiarsi alla tradizione, ossia al padre, che ormai cadente è lui ad avere necessità d'esser sostenuto, tantomeno può appoggiarsi alla speranza, all'avvenire: ossia all'ancor troppo piccolo figlio.³

Dietro alla figura di Enea possiamo intravedere un'intera generazione che fa i conti con il tempo, incarnando il destino di chi si trova a vivere simultaneamente passato e futuro nel presente del ricordo, della cronaca e della storia. Il poeta ha fatta propria, a titolo intellettuale e personale, una poetica dell'inappartenenza e della diversità, che lo porta al rifiuto di ogni sistema autoritario che, in quanto tale, si declina secondo le varie accezioni che assume la radice *pater*. La visione cristiana del Padre, con la sua gerarchia del bene e del male, del qui e dell'altrove, propone un ordine oppositivo ed esclusivo, così come il patrimonio della tradizione codificata e imposta e l'appartenenza nazionale (patria) spesso sembrano refrattari ad accogliere opposizioni e contraddizioni, o, quando ve ne siano, pronti a superarle attraverso violente rotture. Il rifiuto di un sistema così rigidamente gerarchizzato passa attraverso l'esperienza di una soggettività in dissidio col reale: la solitudine, la povertà e l'omosessualità di Penna, le sue incomprensioni col padre, che la famiglia lascia nel mezzo di un fallimento commerciale per trasferirsi a Roma,⁴ dicono la ricerca di un'alternativa e di una diversità in cui si incarna il desiderio di fuga e di lontananza; l'invettiva e l'immagine del Dio-padre «morto o inesistente, ma,

³ Giorgio Caproni, *Noi, Enea*, «La Fiera letteraria», 3 luglio 1949.

⁴ Cfr. AA.VV., *Sandro Penna appunti di vita*, a cura di Elio Pecora, Milano, Electa, 1990, p. 51. E si legga anche quanto scrive Elio Pecora in *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984, pp. 99-100: «Ai dissidi interni fra pensiero e azione, fra visione artistica e passione, s'aggiunsero a quel tempo gravi disaccordi con il padre che, dopo un'ennesima lite, arrivò a cacciarlo di casa e scrisse alla moglie addossando al figlio una serie di sbagli e di colpe. [...] In quello stesso mese partì per Roma, andò ad abitare in via Caio Mario con la madre e con Elda e Beniamino».

come il negativo, ineliminabile»⁵ dell'ultimo Caproni e il senso di solitudine assoluto che ne deriva, che lo porta a sovvertire il rapporto generazionale rovesciandolo e trasformandosi nel figlio di suo figlio («Portami con te lontano / ... lontano... / nel tuo futuro. / Diventa mio padre, portami / per mano...», *A mio figlio Attilio Mauro...*, in *Il muro della terra*); il tentativo di definire se stessi “rinominandosi” di Franco Fortini, nato Lattes, come se l'io volesse guardare se stesso dall'esterno, da una distanza che permetta di vedere meglio e di capire che il rapporto col padre «implica, o simboleggia, il rapporto con la classe, con la realtà»;⁶ il senso di colpa, l'insicurezza e l'assenza di Dio nelle pagine di Sereni, che innesta nel rapporto generazionale un'immagine di violenza (*Sarà la noia*, in *Stella variabile*),⁷ per cui il vissuto individuale non è mai pacificato ma si scontra sempre con la colpa di fronte alla storia e all'umanità. Il rifiuto di modelli nazionalistici, religiosi, filiali e identitari genera un processo di lotta, condotto dal soggetto contro i principi che regolano la nostra società: religione, famiglia, capitalismo e nazionalismo.

Nella figura di Enea, emblema della relazione figlio/padre, c'è un senso ulteriore e per così dire dialettico: egli rappresenta l'unione del passato, quindi della tradizione e dell'eredità da salvare, e del futuro, quindi della speranza e dell'attesa nella prospettiva utopica di una nuova città e civiltà da fondare. Enea non deve annullare il passato, ma riconoscere ciò che in esso può dare un senso al presente. Questo è un nodo centrale anche nell'opera di Fortini, che parla di un «indimostrabile legame e presenza di

⁵ Franco Fortini, *Oltre il valico*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 176.

⁶ Così Fortini: «Bisogna saper guardare i propri genitori in faccia. [...] Avere un rapporto non nevrotico con i padri è probabilmente molto difficile; ma esso implica, o simboleggia, il rapporto con la classe, con la realtà» (Franco Fortini, *Difesa del cretino*, in *Verifica dei poteri*, ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori «i Meridiani», 2003, pp. 192-193). Romano Luperini parla di un «vuoto di una figura paterna verso cui egli manifesta un sentimento oscillante tra disprezzo e pietà. [...] in Fortini c'è l'atteggiamento opposto rispetto a quello di chi è stato frustrato da un padre eccessivamente rispettato; c'è un sentimento di vergogna per lui, per il suo tremore, per la sua mancanza di compostezza e di calma, che lo fa arrossire [...]. La negazione del padre (sino a rifiutarne il cognome, anche se in questa scelta un peso forse determinante l'ebbero ragioni razziali e religiose), [...] l'adesione a una norma costante d'autorepressione e d'interdizione di ogni movimento incompsto o vitalistico sembrano essere necessarie premesse della poesia fortiniana. Ne deriva una volontà di superiorità, di distanziamento [...] una tendenza a porsi in alto [...] per vedere meglio e giudicare insieme presente passato futuro» (Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 18). Dietro al cambio del nome dovevano comunque esserci ragioni pratiche, vista la torbida epoca che nel 1938 avrebbe portato alle leggi razziali, e ragioni religiose. In un'intervista Fortini afferma: «A diciotto anni ho conosciuto chi mi ha convertito: lo storico Giorgio Spini, valdese, che aveva un anno più di me. La mia formazione protestante nasce da lui: mi ha dato fortissimo il senso della storia, la necessità della concreta incarnazione, e ho letto i testi cristiani, insieme con Karl Barth e Kierkegaard» (intervista a Franco Fortini di Claudio Altarocca, «Tuttolibri», supplemento de «La Stampa», 5 marzo 1994; ora in Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, Arezzo, Zona, 2007, p. 129).

⁷ Non direttamente rapporto figlio/padre, poiché la Laura di cui parla nella poesia è la nipote, figlia della sua primogenita Maria Teresa. Qui Sereni si vede quindi come padre “alla seconda”, ossia nonno.

viventi, di passati e venturi» ovvero della «contemporaneità di tutti i viventi»: ⁸ la città che Enea deve fondare, l'*ethos* di questo legame tra chi è stato e chi sarà, è quella Gerusalemme che da Sant'Agostino arriva sino a Fortini, è un luogo della mente, di cui si coglie al contempo la luce e l'«inesistenza», i poli opposti tra cui si tende la riflessione poetica. ⁹

Se l'esistenza è posta sotto assedio dal disastro imminente e dal nulla (l'incendio dal quale fugge Enea), il significato della poesia non è in funzione di ciò che viene rappresentato, ma di quella parte inesprimibile che alligna nella filigrana del reale e che essa a tratti fa percepire. Nello stesso tempo non siamo proiettati in un altrove salvifico o verso una meta definitiva, il viaggio è sempre imperfetto e mai compiuto: tra il qui e l'altrove si preferisce quello spazio intermedio e contraddittorio, che è proprio della poesia, in cui si manifesta la tensione latente delle cose.

1.1. *Le parole e le cose*

Questo lavoro non vuole essere esaustivo di una generazione, o delineare una cultura poetica alternativa; intende piuttosto porsi come sguardo rivolto ad alcuni autori, che hanno saputo variamente utilizzare la parola per esprimere e definire i concetti di esilio e di utopia, sia durante il periodo catastrofico del nazionalismo, della dittatura e della guerra, sia, dopo, durante il non meno oscuro, a tratti infernale, periodo di democratizzazione e sviluppo. ¹⁰ In risposta o reagendo a queste circostanze, essi non hanno evitato il confronto col reale, anzi tale componente è ben presente, spesso fatta reagire con una più onirica e visionaria. Ci sono oggetti e spazi ben definiti, c'è la storia, ma c'è anche un rovesciamento dei rapporti consueti con il reale: ci sono la distanza, la negazione, il silenzio, il corpo esposto nella sua folgorante e dolorosa

⁸ Franco Fortini, *Le mani di Radek*, in *Verifica dei poteri*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 124.

⁹ Si legga la poesia di Fortini *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, in *Paesaggio con serpente*.

¹⁰ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Sviluppo e progresso*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2001 (1^a ed. 1975), p. 175-176: «La parola "sviluppo" ha oggi una rete di riferimenti che riguardano un contesto indubbiamente di "destra". [...] È evidente: a volere lo sviluppo in tal senso è chi produce; sono cioè gli industriali. E, poiché lo "sviluppo" in Italia è *questo* sviluppo, sono per l'esattezza, nella fattispecie, gli industriali che producono beni superflui. I consumatori di beni superflui sono, da parte loro, irrazionalmente e inconsapevolmente d'accordo nel volere lo "sviluppo" (*questo* sviluppo). Per essi significa promozione sociale e liberazione, con conseguente abiura dei valori culturali che avevano loro fornito i modelli di "poveri", di "lavoratori", di "risparmiatori", di "soldati", di "credenti"». E ancora: «Il "progresso" è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo "sviluppo" è un fatto pragmatico ed economico».

sensualità, oppure reso ombra di se stesso, fantasma e apparizione; c'è, infine, il pensiero del nulla, che dal corpo si trasmette alla parola stessa. La scelta è quella di una poesia che metta in stretta relazione l'io e il mondo, una poesia che porti a confrontarsi, pur con esperienze ed esiti assai differenti, con le trasformazioni di una società che si vuole a tutti i costi moderna, ma che in realtà nega ogni progresso civile (il «progresso come falso progresso» di cui parla Pasolini nelle *Lettere luterane*). Lontani da tale prospettiva di modernità questi autori manifestano un rapporto necessariamente contraddittorio con la storia: le loro poesie non solo esprimono l'angoscia per l'esperienza dello spaesamento, della lontananza e dell'esilio, ma, come una forza oppositiva, spingono questa esperienza storica e psicologica ai suoi limiti. Ricostruiscono e conferiscono una forma nuova all'identità individuale, contro la sua perdita o la sua dislocazione ad altri livelli di senso, come è avvenuto all'inizio del secolo, da una parte col futurismo, che si è fatto portavoce dell'iperbolico nazionalismo, e dall'altra, più tardi, con l'ermetismo, che ha reagito al nazionalismo con il ripiegamento individualistico di un io separato, di una lingua che si allontanava da ogni relazione col mondo. Ciò di cui essi ci parlano non appartiene ad un'altra dimensione, ad un altro mondo, e anche quando ci siano apparizioni o fantasmi, anche quando ci si confronti direttamente con l'altro e l'altrove, essi non «si riferiscono a una storia differente dalla nostra».¹¹

Caproni, Penna, Fortini e Sereni hanno esordito negli anni Trenta e Quaranta, in pieno periodo fascista e bellico, e successivamente hanno dovuto confrontarsi con la situazione venutasi a creare dopo la guerra. Si imponeva una profonda riflessione sul linguaggio poetico e sulla sua evoluzione: occorre mettere in discussione il rapporto tra le parole e le cose, tra soggetto e oggetto. Se da una parte si può parlare di dissoluzione di tali rapporti, dall'altra si tratta anche di trovare un punto di resistenza che non sia punto fermo ma snodo che predisponga ad una evoluzione. Sin dagli esordi nel clima ermetico, questi poeti manifestano un doloroso rapporto col reale, che passa attraverso il senso del tempo perduto della giovinezza, che solo Penna, forse, si illude di rivivere specchiandosi nelle molteplici immagini dei fanciulli. A prevalere è il senso del distacco, della fine e della distanza, anche fisica, da una terra che non gli appartiene più: il grande tema sereniano della prigionia diventa emblema di una condizione esistenziale

¹¹ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 38.

di separazione e d'esclusione, il lago della terra natale è figura della successiva «lacuna del cuore» (*Ritorno*, in *Gli strumenti umani*). Nella Livorno natale di Caproni c'è una spazialità assediata dal vuoto, che la morte della madre e la guerra, rievocate nel *Seme del piangere*, svuoteranno: «nel nome / vuoto che si perdeva / nel vento», *Batteva*; «mia lacerata / tenda volata via / col suo fuoco e il suo Dio», *Bibbia*; «Il vento... È rimasto il vento», *Dopo la notizia*. Tuttavia, la «nostalgia di lunghissimo esilio non è mai impotente desiderio d'evasione»,¹² il sentimento di estraneità e lontananza da un presente nel quale non ci si riconosce più, paradossalmente, genera una poetica a stretto contatto col reale, pronta a mettere in discussione il ruolo stesso che la parola può svolgere nell'inesausto rapporto con le cose, senza eluderlo, senza una metafisica autoreferenziale, ma sempre con lo sguardo rivolto al valore comunicativo della scrittura, «in una tensione comune ad afferrare e “recensire” le contraddizioni della realtà, a registrare il peso del passato per affrontare il presente, testimoniare dello stato di crisi del soggetto».¹³ Sembrano appropriate le parole di Ermanno Krumm, quando scrive che «più che di comunicazione si dovrebbe parlare di contagio: una volontà di comunicazione che, nell'età della crisi della rappresentazione, non può muovere verso un mondo di dicibilità spiegata».¹⁴ A questo contagio si sottrae, ancora una volta, solo l'opera di Penna, che eleggendo il mondo dei fanciulli quale spazio e tempo della vita, contro la morte e il tema novecentesco del nulla, può continuare a parlare. Garboli lo ha affermato chiaramente, sottolineando, anche da questo punto di vista, la sua diversità:

Penna è stato, in questo secolo, il solo poeta italiano che abbia parlato a gola spiegata, dicendo chiaramente chi era e cosa voleva, in contrasto con la grande e vincente formula montaliana di negatività, e quindi a prezzo di un continuo accento di sfida e di una terribile infrazione sistematica che sarebbe riduttivo limitare al tema omosessuale. Si potrebbe definire l'opera di Penna, con una formula, come una “riflessione sul desiderio”.¹⁵

Il contagio del reale genera questo desiderio di dire altro, di cogliere quegli aspetti della realtà che aprono spiragli alla speranza. La necessità di una comunicabilità poetica che

¹² Italo Calvino, *Foglio di via* di Franco Fortini, in «L'Unità», 14 luglio 1946, ora in Italo Calvino, *Saggi*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «i Meridiani», p. 1057.

¹³ Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2002, p. 23.

¹⁴ Ermanno Krumm, *Lirica moderna e contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 117.

¹⁵ Cesare Garboli, *Penna Papers*, nuova edizione ampliata, Milano, Garzanti, 1996 (1ª ed. 1984), p. 108. E si legga, sempre di Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996, pp. XXIV-XXV: «Al “minimo di tollerabilità del vivere”, [...] Penna aveva risposto con un'elaborazione, se così si può dire, tutta personale del desiderio».

vada al fondo delle cose, non si risolve all'interno di una rivoluzione soltanto formale, così come non si fa portatrice di un messaggio piano, senza residui di senso, ma lascia intravedere una profondità oltre la superficie fisica del testo, un'oltranza inquieta, una dimensione del senso sempre tesa ad altro:

Si capisce che questo è un «problema» d'origine quasi del tutto morale, etica: è l'urgenza, si sarebbe detto una volta, di nuove forme sotto la spinta irresistibile di contenuti nuovi. E invero i modi così consumatamente letterari [...] come potrebbero venire assunti, cioè essere imitati, da chi oggi tenta di risollevarsi da rovine divenute addirittura materiali? Oggi (in fondo gli «impossibili contenuti nuovi» non sono che questo: un modo nuovo di considerarsi nel mondo, uno spostamento del centro di gravitazione, e quindi un modo nuovo di riflettere in modi e forme nuove) vivere sui pinnacoli non giova più: non giova almeno in questo particolare momento d'emergenza.¹⁶

Se c'è chi ha preteso di superare l'ermetismo con lo scardinamento formale della norma poetica, e chi ha cercato di trasformarlo in una metafisica soggettiva e individualistica, questi autori, invece, pur seguendo strade diverse e complementari, sin dalle prime prove poetiche hanno scelto una parola che non scartasse il reale, non ne eludesse la presenza, ma che reagisse a contatto con esso:

un ermetismo subito penetrato dalla vena diaristica e da una tensione conoscitiva che riesce [...] a perimetrare la tendenza alla rarefazione, alla suggestione, tramite una spazialità controllata, una fisica, materica consistenza. Mondo interiore e mondo esterno rivelavano, in questa "contaminazione della narratività e della purezza" – la lettura è di Debenedetti – [...] confini impercettibili e arbitrari.¹⁷

La lingua reagisce contro la retorica del regime fascista, prima, e poi contro le forme conformistiche e coercitive (della lingua, perché attraverso di essa si controlla il pensiero) venute dopo, nell'epoca della massificazione della cultura e della cosiddetta post-modernità. Nel senso d'emergenza gli scrittori scoprono una rinnovata possibilità comunicativa, in un'epoca in cui l'italiano è divenuto lingua nazionale e si è appiattito verso forme confermative di un potere istituito che nessuna neo-avanguardia ha saputo davvero scardinare:

¹⁶ Giorgio Caproni, *Poesia come disobbedienza*, «Perseo», 20 ottobre 1948, ora in *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 25.

¹⁷ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 71. E si legga anche Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 115: «Si misura qui il rapporto di dissolvenza soggetto-oggetto. [...] Questa scrittura non evade verso la soggettività cifrata, le soluzioni mistiche: la tensione è semmai verso un descrittivismo che riconquisti alla parola la fisicità».

Poesia significa in primo luogo libertà. Libertà e disobbedienza di fronte ad ogni forma di sopraffazione o di annullamento della persona: di fronte ad ogni forma di irregimentazione o, peggio, di massificazione. La società in cui viviamo minaccia con sempre maggior pesantezza i più elementari diritti del singolo: minaccia la distruzione totale del privato (della persona), per ridurre gli individui a una somma di «consumatori», ai quali – nell'imperante mercificazione anche di quelle che una volta venivano chiamate le aspirazioni spirituali – si vorrebbe imporre bisogni artificialmente creati per alimentare una macchina economica che trae a sé tutto il profitto, a pieno scapito d'ogni scelta interiore. Il poeta è il più deciso oppositore, per sua propria natura, di tale sistema. È il più strenuo difensore della singolarità, rifiutando d'istinto ogni parola d'ordine. E per questo il sistema lo avversa, sia ignorandolo o fingendo d'ignorarlo, sia cercando di minimizzarne la figura con l'arma della sufficienza e dell'ironia.¹⁸

Il linguaggio poetico deve, quindi, rispondere a un'esigenza etica ancor prima che estetica. Il fine di tale linguaggio è la rappresentazione di un mondo interiore ed esteriore, una fisicità della parola da opporre alla barbarie dei tempi. La concretezza leggera e luminosa di Penna, fatta di fanciulli, mare, scogli, stazioni e orinatoi (veri e propri emblemi di un'anima), quella di Caproni, sensuale e allo stesso tempo cruda e aspra, una *fisica dei sensi*¹⁹ con cui si vorrebbe modellare l'ontologia e la psicologia del mondo,²⁰ la frontiera rappresentata dalla Luino della giovinezza di Sereni, così come la spazialità notturna, sospesa tra finito e infinito del primo Fortini, già proteso verso il futuro, fanno emergere una dimensione metaforica, il correlativo oggettivo di una situazione interiore, che presto lascia l'aura autobiografica, per diventare condizione collettiva e condivisa:²¹

Mi risveglio dal sonno, è una notte d'inverno,
lontani sono i sogni, il libro è caduto,
non vengono rumori sul vento della città.
Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno,
che sono morti gli amici e orrida cosa è vivere:
vedrai domani alla prima luce ci desteremo

¹⁸ Giorgio Caproni, *Sulla poesia*, in *La scatola nera*, cit., p. 38. Caproni parla di «rovine invisibili», così come Pasolini di «macerie di valori»: «[...] non ci troviamo tra macerie, sia pur strazianti, di case e monumenti, ma tra "macerie di valori": "valori" umanistici e, quel che più importa, popolari» (Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 83).

¹⁹ Cfr. Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.

²⁰ Cfr. Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, cit., p. 31: la poesia tende a «circoscrivere (anche a rischio dell'impoverimento e dell'autolimitazione della propria vena espressiva e ideale) un racconto poetico fatto di figure, di esperienze sensibili e psicologiche, entro un'economia formale e una precisione di linguaggio».

²¹ E per avere un'idea del clima di quegli anni, si legga Franco Fortini, *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973, p. 30: «Erano inverni profondi, faticosi. Le rovine che avevamo intorno come allegoria di un riscatto possibile sparivano per dar luogo ad una città opulenta e meschina. [...] Eppure bisognava impararne l'avvenire. Volevamo sperare di decifrarvi i destini personali e generali. Perché il mondo, come dice Schlegel, è e rimane la nostra unica spiegazione».

a lavarci nei fontanili.

(Franco Fortini, *Le stagioni*, in *Poesia e errore*)

In questi pochi versi di Fortini sembra concentrarsi una semantica comune ai quattro autori presi in esame, ma portata qui ad un più alto grado di significazione. Possiamo allora isolarne alcuni elementi: il sonno e il sogno, l'immagine emblematica di un risveglio che, se da una parte fa pensare a Penna, dall'altra non si concede alla luminosità e alle rivelazioni tipiche del poeta perugino; ma anche la dimensione onirica come dimensione separata, momento di crisi dello sguardo che si rivolge al reale e nello stesso tempo scopre inedite intersezioni tra l'io e il mondo, tra le parole e le cose; poi ci sono elementi naturali dalla fisicità evidente, come i rumori, il vento, le stagioni, i fontanili, la «prima luce», le rovine e l'inverno, dal sapore così fortemente caproniano; e ancora, i morti e gli amici, che sembrano richiamare temi e valori che percorrono tutta l'opera di Sereni; sono figure decentrate, sospese, che partecipano di una condizione altra, di assenza o di inafferrabilità, come anche le «asparizioni» caproniane, o gli stessi fanciulli di Penna. A queste immagini fa da *pendant* una dimensione temporale tesa tra il presente e il futuro: i nervi scoperti della riflessione poetica che si snoda nel corso di tutto il secolo.

1.2. *Fenomenologia del negativo e storicità*

La presenza del negativo che attraversa il Novecento si innesta su una dimensione concreta e storica, in cui il confronto ineludibile è col passato e con la memoria. Nel momento in cui la propria esperienza individuale si scontra con quella collettiva, con quelli che Fortini chiama i «destini generali», il dolore del singolo diventa segno e figura di una sofferenza esistenziale che non riguarda più solo il passato, ma che si proietta anche nel futuro.²²

Il fulcro attorno a cui ruota il discorso poetico è il presente, quindi il rapporto del soggetto con la realtà nella quale si trova a vivere e la problematizzazione del rapporto col futuro, cioè della poesia come progetto che si proietta oltre il tempo chiuso e vuoto

²² Cfr. Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, cit., p. 38.

dell'*hic et nunc*. La percezione fisica e sensuale della realtà, del mondo e della natura sembra realizzarsi sempre in ritardo rispetto all'evento, come in uno sfasamento temporale in cui l'esperienza si proietta subito nel ricordo di se stessa, in una sorta di «continua nostalgia del presente nel presente».²³ Sulle raccolte giovanili di questi autori aleggia l'ombra della morte, della fuggevolezza e precarietà dell'esistere. Così alla «Giovinezza vaga e sconvolta» (*Maschere del '36*, in *Frontiera*) di Sereni si potrebbero accostare alcuni versi di Caproni, che sono rivolti alla donna amata e perduta, ma anche alla stessa giovinezza nel momento in cui ci si confronta con la morte:

mentre senza un saluto,
senza un cenno d'addio
mi muore il giorno, e anch'io
dentro il cuore m'abbuio,
te ne sei andata

(Giorgio Caproni, *Mentre senza un saluto*, in *Finzioni*)

Della poesia di Penna si potranno ricordare alcuni esempi di una caducità che sta dietro l'apparente facilità e luminosità, e in cui si esprime un senso fisico di perdita e abbandono:

Oh stelle in corsa
l'amore della vita!

(Sandro Penna, *Notte, sogno di sparse*, in *Poesie*)

Ma un'ansia i ridenti occhi
già turba
al fanciullo

(Sandro Penna, *Cimitero in campagna*, in *Poesie*)

Ma effimero è alle cave
Ansie il sole che ami.

(Sandro Penna, *Falsa primavera*, in *Poesie*)

Anche nel primo Fortini riscontriamo movimenti analoghi, momenti avvertiti nella loro precaria sostanza temporale:

Il vento che dall'alto

²³ Giorgio Caproni, «*Poesie*» di Sandro Penna, «La Fiera Letteraria», 8 settembre 1957, poi in *La scatola nera*, cit., p. 109.

Affanna e serra in fitta ridda i gesti
Umani e sperderà
Come faville attimi gli anni, guerra
Alla esile gioia nostra, a quella
Ombra che a noi amore educa breve.

(Franco Fortini, *Di Maiano*, in *Foglio di via*)

La poetica pre-esistenziale²⁴ di Penna, si riverbera nel primo periodo di Sereni e Caproni, in quel «gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza» e nel «continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte»,²⁵ che si può riscontrare anche nei versi di Fortini citati poco sopra. Non c'è un rapporto pacificato col reale, piuttosto una continua problematizzazione del ruolo che la parola poetica può avere nell'affrontare il mondo, nel momento in cui viene a urtare con la dimensione psichica. Se da una parte «la poesia è [...] un mezzo atto a risvegliare l'emozione degli oggetti, dei sentimenti, delle passioni di cui anche il lettore ha memoria»,²⁶ tuttavia il contenuto emozionale che anima i versi deve fare i conti con quel sentimento di indicibilità che alberga proprio nella profondità psichica e che non porta ad un rapporto lineare col reale, ma a dei tentativi di avvicinamento, di rivisitazione di eventi ed emozioni già passate o sul punto di svanire. La parola dovrebbe dare vita alla pagina, ma si confronta inevitabilmente con una imperfezione del dire, una mancanza, una rottura nella continuità tra il prima e il dopo, che mette in crisi sul nascere la poetica dell'attimo sospeso e rubato al divenire inarrestabile degli eventi.

Consideriamo quindi alcune raccolte di questi autori a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta: *Come un'allegoria* di Giorgio Caproni, del 1936; le *Poesie* di Sandro Penna, pubblicate da Parenti nel 1939 e che inizialmente dovevano intitolarsi *Appunti*;²⁷ *Frontiera* di Sereni, del 1941, così come *Finzioni* di Giorgio Caproni e ricordiamo anche *Foglio di via* di Fortini, del 1946, che già dal titolo dichiara una condizione d'esilio e di separazione. Allegoria, frontiera, finzioni, appunti, sono parole che dicono

²⁴ Fabio Moliterni (in *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, cit., p. 50), applica questa definizione alla poesia di Caproni e Sereni, ma mi sembra che essa possa essere applicata, ancor prima che a loro, a Penna.

²⁵ Giorgio Caproni in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982 (1ª ed. Milano, Lerici, 1965), p. 102.

²⁶ Giorgio Caproni, *Le poesie sono oggetti?*, in «Mondo operaio», 26 marzo 1949.

²⁷ Come scrive Roberto Deidier, *L'officina di Penna*, Milano, Archinto, 1997, p. 12: «*Appunti* è un titolo di cui Penna ha una consapevolezza molto precoce, fin dai primi invii delle sue poesie a Saba». Poi Penna utilizzerà *Appunti* come titolo per la sua seconda raccolta, pubblicata a Milano dalle edizioni della Meridiana nel 1950.

il senso di un distacco, di una lontananza connaturata nel rapporto tra l'io e il mondo, tra l'individuo e il proprio tempo: ciò di cui questi titoli ci parlano è l'impossibilità di stabilire un rapporto diretto con la realtà, di fare conoscenza delle cose, poiché la parola non può definirle ma solo sfiorarle. In tutti questi libri si riscontra la percezione di un mondo fissato nel momento che precede la fine, o rappresentato nel momento immediatamente successivo a un evento.

Lasciamo parlare per tutti Caproni:

Sopra i monti spaziosi
le poche case disperse
invidiano il colore caldo
della tua pelle, all'ora
che fa nostra ancora per poco
la terra.

(Giorgio Caproni, *Altri versi a Rina*, in *Ballo a Fontanigorda*)

Vorrei per non saperti
tanto precaria,

[...]

almeno un'ora
sola la tua fiorita
carne credere pietra
ferma: statua cui vita
non fa caduca il fuoco
del sangue

– e la demente
fuga del tempo, e il lampo
rapido che ci colora
l'ora

(Giorgio Caproni, *A una giovane sposa*, in *Ballo a Fontanigorda*)

La dimensione temporale si dà nella lacerazione tra io e storia, o tra io e morte, e tra il prima e il dopo. Il presente vuole essere trattenuto sul limite del baratro tra essere e non essere, cercando – come ha scritto Caproni – di «fare poesia ad occhi aperti e guardare in faccia la realtà fino a metterne in dubbio l'esistenza».²⁸ Questo rapporto contrastato sarà presente anche nelle raccolte successive, in cui si sviluppa il tema dell'«antistoria»:

Calorosa ragazza

²⁸ Così Giorgio Caproni in un'intervista a «Il Sabato», 1984, ora in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1998, p. 1058.

che avanzi tra la verzura:
i tuoi acri rossori
son tenebra, non paura.

Sono acuta ignoranza
viva e provocatoria:
son la veemente baldanza
del sangue. L'antistoria.

(*Odor vestimentorum*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*)

La realtà è messa in dubbio proprio dalla memoria, che, andando oltre la contingenza e intrecciando nuovi legami tra parole e cose, determina lo spazio della possibilità e della ripetizione:

un richiamo istintivo e fisico, venato ora di estraneità e di nostalgia.
L'invito involontario del sangue è sempre uguale, insiste su un nodo pungente di vitalità; la natura lo reinventa in eterno, lo offre come "antistoria".²⁹

Il presente quindi può avere due valenze: l'una assoluta, storica, in cui si concentra il ricordo del passato, che conferisce un senso anche all'attesa del futuro; l'altra distruttiva, che esprime la distanza rispetto a un tempo irrecuperabile, irripetibile, per cui il presente diventa il momento del confronto con la fine, con la perdita. È una temporalità in stretto rapporto con la morte, che da emozione sospesa e indefinibile si fa condizione esistenziale, attraverso quella lacerazione costituita dall'ingresso della storia, che rimette in questione il rapporto tra le parole e i loro referenti. Si cerca allora «un significato sempre volto ad esprimere un qualcosa d'altro [...] al di là del puro significato letterale o figurativo della parola»,³⁰ per resistere alle tracce già evidenti di un male individuale e storico allo stesso tempo. Quanto a Fortini all'altezza della sua prima silloge (che raccoglie liriche composte tra il 1938 e il 1945) è «poeta della Resistenza» che manifesta «solidarietà col dolore degli uomini e di lotta contro questo dolore».³¹ Possiamo già individuare i movimenti di una poesia a contatto con la storia, con l'esperienza della guerra e che sviluppa dialetticamente il tema bellico e della lotta come figura di una liberazione e di una rivoluzione maggiori. La nostalgia che percorre questi primi versi non porta Fortini a mitizzare un mondo o un tempo perduti o in

²⁹ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 139.

³⁰ Così Giorgio Caproni in un'intervista all'«Avanti!», 1965, ora in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1058.

³¹ Italo Calvino, *Foglio di via* di Franco Fortini, in *Saggi*, cit., p. 1057.

procinto di essere spazzati via dagli eventi tragici di quegli anni, piuttosto carica i versi di una profondità che è già interpretazione morale, sguardo aperto sul mondo, rivolto ad una «bianca disperazione»³² che lascia intravedere quella «disperazione / calma e senza sgomento» di cui parlerà Caproni nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e che diventerà colonna portante del suo sistema ideologico e poetico:

Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* formale della scrittura [...] e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica [...] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente [...] un qualsiasi tetto all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – per la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un inno che voleva essere di vita) «giovinezza».³³

Più che di disperazione si tratta forse di stoicismo, di saper accettare la vita e di saperla vivere degnamente al di fuori o al di sopra d'ogni illusione.³⁴

Ma è anche quella «lenta morte senza disperazione» di una lirica di Penna,³⁵ ed è più in generale

la prostrazione dell'uomo del Novecento, che uscendo da bugie e illusioni, pure patisce di quelle mancanze e, nel vuoto, s'aggira tristemente, perfino incapace di disperare. Perché disperazione è dolore pieno, incontrollato. Dunque negato a chi si aggira nel dubbio.³⁶

Fortini, dal canto suo, non descrive il nulla ma vi si oppone; e questo già in *Foglio di via*, con immagini dall'immediata fisicità che alludono anche ad una dimensione altra, più profonda. Si confrontino i suoi versi con quelli degli altri autori:

La fila lunga dei soldati
è passata; sul prato è rimasto
aspro l'odore dell'erba
pestata – e l'eco

³² Ivi, p. 1060.

³³ Così Caproni, nel preambolo a *Il terzo libro e altre cose*, Torino, Einaudi, 1968.

³⁴ Da un dattiloscritto di Giorgio Caproni ad Antonio Barbuto, in Antonio Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1980, p. 6.

³⁵ *Com'è forte il rumore dell'alba!*, in Sandro Penna, *Una strana gioia di vivere*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

³⁶ Così Elio Pecora, *Premessa alla nuova edizione*, in *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 2006, p. VI.

d'un canto nell'aria serale.

Ad occidente, nel fuoco
bianco d'un astro, scompare
l'ultima rondine. A poco
a poco, sbiadisce il giorno
(ricordo d'uomini e di giardini)
nella memoria stanca della sera.

(Giorgio Caproni, *Vespro*, in *Come un'allegoria*)

La sera invade il calice leggero
che tu accosti alle labbra.
Diranno un giorno: – che amore
fu quello... –, ma intanto
come il cucù desolato dell'ora
percolata da stanza a stanza
dei giovani cade la danza,
s'allunga l'ombra sul prato.
E sempre io resto
di qua dalla nube smemorata
che chiude la tua dolce austerità.

(Vittorio Sereni, *La sera invade il calice leggero*, in *Frontiera*)

Ora che dai gelati alvei dei fiumi
Ai pascoli deserti salirà
Novembre e ai fumi ultimi delle bàite;
Ora che il vespro eguali invetria i fuochi
Degli astri e i lumi della nemica città

[...]

Viene inverno: una pena antica geme
Dentro i macigni dei duomi potenti.

(Franco Fortini, *Di Maiano*, in *Foglio di via*)

Lattiginosa d'alba
nasce sulle colline,
balbettanti parole ancora
infantili, la prima luce.

La terra, con la sua faccia
madida di sudore,
apre assonnati occhi d'acqua
alla notte che sbianca.

(Gli uccelli sono sempre i primi
pensieri del mondo)

(Giorgio Caproni, *Prima luce*, in *Come un'allegoria*)

Mi avevano lasciato solo
nella campagna, sotto

la pioggia fina, solo.
Mi guardavano muti
meravigliati
i nudi pioppi: soffrivano
della mia pena: pena
di non saper chiaramente...

E la terra bagnata
e i neri altissimi monti
tacevano vinti. Sembrava
che un dio cattivo
avesse con un sol gesto
tutto pietrificato.

E la pioggia lavava quelle pietre.

(Sandro Penna, *Mi avevano lasciato solo*, in *Poesie*)

Quanta limpida luce orna il colore
Delle ombre del mondo. Ora conosco
Perché mai dagli inverni ove a fatica
Si levò questo esistere mio vivo
M'è rimasto quel nome, che mi scrivo
Su quest'aria d'aprile, o sola antica
E perduta e oltre il pianto sempre cara
Immagine d'amore mia compagna.

(Franco Fortini, *vice veris*, in *Foglio di via*)

In questi testi è forte il senso concreto di inquietudine, espresso attraverso immagini dalla fisicità vibrante, luci e ombre di un mondo sorpreso in un momento di passaggio che è anche perdita (l'alba e il tramonto ne sono chiari esempi). I testi sono intessuti di sensazioni dell'io lirico, che trasmettono un turbamento, un senso di vaghezza e sospensione, che vibrano nei tratti angosciati dei paesaggi, per cui il tono elegiaco è in stretto rapporto con la realtà, con luoghi concreti, pronti a entrare in urto con la storia:

Forse da oggi soltanto
avvertiremo l'impeto dell'ore
a mezzo il nostro secolo volgenti,
mentre al vento oscillano le lampade
bisbiglia un portico in ombra
e tu trasali al rombo
degli autocarri che mordono la montagna.

(Vittorio Sereni, *Soldati a Urbino*, in *Frontiera*)

Ma salvo nelle voci degli addii
sommesso presentiva il mare
al passo dei notturni battaglioni.

(Vittorio Sereni, *Poesia militare*, in *Frontiera*)

Di notte il paese è frugato dai fari,
lo borda un'insonnia di fuochi
vaganti nella campagna,
un fioco tumulto di lontane
locomotive verso la frontiera.

(Vittorio Sereni, *Inverno a Luino*, in *Frontiera*)

[...] E poi i sudori
polverosi, le mani senza affetto
e chiuse già nelle voci che fuori
d'ogni numero intaccano il perfetto
spazio di giugno, cadranno nel duro
vuoto che lasci: un bianchissimo tuono
di macerie, che crollano al futuro
vento dei giorni – e al mio orecchio un frastuono
dove si perde il tuo squillo più puro.

(Giorgio Caproni, *Sonetti dell'anniversario*, XIV, in *Cronistoria*)

L'elegia costeggia la cronaca, il dato biografico diviene allegoria di una condizione universale, e il dolore individuale diviene esistenziale. L'io è già un «trapassante», come dirà Sereni in *Stella variabile*, in un'esistenza che «non esiste», o che «inesistendo esiste» (*In salita*), e allora il momento poetico «trascende il dato di contingenza e prende il sapore di un evento ultratemporale, non extratemporale, ovvero di qualcosa che entra nell'eterno passando da una concreta dimensione storica»: ³⁷

Dunque nulla di nuovo da questa altezza
Dove ancora un poco senza guardare si parla
E nei capelli il vento cala la sera.

Dunque nessun cammino per discendere
Se non questo del nord dove il sole non tocca
E sono d'acqua i rami degli alberi.

Dunque fra poco senza parole la bocca.
E questa sera saremo in fondo alla valle
Dove le feste han spento tutte le lampade.

Dove una folla tace e gli amici non riconoscono.

(Franco Fortini, *Foglio di via*)

³⁷ Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, cit., p. 50.

1.3. Essere contro: reazioni con lo spazio e col tempo

Il periodo più fecondo e ricco di suggestioni tematiche e formali è quello intorno agli anni Sessanta e Settanta. Le raccolte pubblicate in questi decenni contengono poesie scritte durante la guerra fredda e che risentono della svolta del 1956: nel 1959 esce *Poesia e errore* di Franco Fortini, in quello stesso anno vede la luce anche *Il seme del piangere* di Caproni che, anziché riflettere sui *destini generali*, si chiude in una dimensione privata e intima; nel 1963 esce *Una volta per sempre*, titolo ricapitolativo di un'epoca o di una stagione umana, che si accosta ad una pronuncia ultimativa della parola poetica, già sull'orlo della postumità:³⁸ con questa raccolta Fortini ha in un qualche modo aperto un sentiero ricco di suggestioni e capace di toccare nel vivo i nervi scoperti della società e della storia; corrispondendo a questi sentimenti nel 1965 vedono la luce due raccolte capitali: il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* di Caproni; mentre Sereni con *Gli strumenti umani* ci avrebbe lasciato la mappa più precisa e intensa delle angosce storiche maturate negli anni precedenti e acuite dall'estraneità ad un presente di sopraffazione. Ancora, nel 1973 viene pubblicato *Questo muro* di Fortini e poi nel 1975 *Il muro della terra* di Caproni; nel 1976 *Stranezze* di Penna e nel 1979 la primissima edizione di *Stella variabile* di Sereni, poi ripubblicata da Garzanti nel 1981. Sono titoli in cui si manifesta quella crisi del linguaggio che la neoavanguardia considera in quegli anni come la chiave di interpretazione della scrittura e della società.³⁹ Il rapporto problematico tra linguaggio e realtà, tra conoscenza ed esperienza, anima le opere di questi poeti che restano tuttavia estranei alle ricerche avanguardistiche. Essi manifestano, secondo linee e scelte poetiche diverse, un senso vivo e provocatorio di non appartenenza, uno spirito d'esilio che si rivela a più livelli: erranza e viandanza, che già dalle prime prove avevano assunto un

³⁸ Così Franco Fortini, *Versi scelti 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990, p. 445: «Il titolo di questa raccolta vorrebbe essere inteso tanto nel significato di “una volta per tutte”, cioè di dichiarazione e suggello, quanto in quello di irripetibilità, assolutezza e responsabilità del vissuto e compiuto».

³⁹ Cfr. Bernard Simeone, *Préface*, in Valerio Magrelli, *Natures et signatures*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 7-8: «En reproduisant, de façon mimétique et distanciée, les automatismes que la société de consommation avait induits au cœur du langage, en tentant de briser non seulement l'écriture poétique mais toute prétention à une cohérence factice entre image, rythme et son, la néo-avant-garde avait provoqué un séisme presque aussi violent dans le champ de la poésie que dans celui de la fiction [...]. La crise majeure avait concerné l'acte même de nommer. [...] La langue, privée de référents majeurs, devenait dispersion et vertige, de plus en plus grinçante, de plus en plus ludique, et, tout en disant la combattre, participait de la brutale perte de sens causée par la transformation du réel en un stock infini de marchandises. Tandis que la question de l'être était déjà masquée, [...] la langue elle-même, se dégradant en chose, perdait le pouvoir de dire les autres objets, puisqu'elle ne disposait plus, par rapport à eux, d'un recul suffisant».

carattere psicologico e agivano a livello della percezione della realtà; ma anche resa psicologica e storica di un altrove che è sospeso tra riconoscimento del nulla e apertura all'utopia, come pure alla riflessione sul concetto di impegno, ovvero sul ruolo dell'intellettuale nella società. In un'intervista che chiude l'antologia francese delle sue poesie Fortini riassume il rifiuto delle due principali posizioni di un'epoca:

la première est l'illusion post-surréaliste (et de la néo-avant-garde italienne des années 60) selon laquelle dynamiter la syntaxe et altérer les structures du logos devrait être considéré comme un comportement révolutionnaire, la seconde se lit chez Adorno: la stendhalienne «promesse du bonheur» contenue dans l'œuvre artistique et poétique aurait en elle-même une valeur subversive par rapport aux ordres et aux valeurs constituées. [...] Quand j'avais entre vingt et trente ans, la charge de haine, de passion et de désespoir induite par l'insertion violente de la chronique dans la biographie me cachait ce que je crois savoir aujourd'hui: la nature cérémonielle de tout acte langagier quand il est accueilli par l'institution poétique et littéraire, et la présence d'une composante conciliatrice inséparable de toute œuvre poétique, car elle mime dans son microcosme les articulations et les tensions du «réel». Une telle armature rhétorique n'est pas sans rappeler ce qu'a signifié chez Ungaretti la condition de «créature» face à la guerre et, chez Montale, celle de cette même «créature» face au «vide qui nous envahit». Mais, en bien comme en mal, la guerre de 39/45 n'était pas celle de 14/18 et le «vide» n'était pas celui d'une défaite existentielle dans le cadre du fascisme triomphant des années 20 et 30, mais plutôt celui d'un futur inauguré par les camps et la bombe. Le référent changeait avant le signifiant. Ce fut souvent le cas. Et pour finir, cette mutation altérait aussi le signifiant.⁴⁰

Quindi rifiuto di uno sperimentalismo linguistico che rischiava di diventare superficiale formalismo, ma anche rifiuto dell'idea dell'arte come valore sovversivo in sé. Quando la poesia si ferma a pensare se stessa significa che fatica ad aprirsi una strada per incidere attivamente nella società, per questo la riflessione sul carattere manieristico della lingua e della forma poetica attraversa tutti e quattro gli autori presi in esame. Tale *impasse* viene da loro superata facendo reagire la cronaca, ossia la storia, all'interno della materia autobiografica, affinché l'essere e il vuoto che la circondano, possano instaurare nuovi rapporti tra significante e significato. Essi cercano di indagare quello spazio ormai ambiguo che sta tra soggetto e oggetto attraverso il *medium* della parola: una poesia che tanto più abita la dimensione esistenziale, quanto più si immerge nell'ontologia del negativo, dello spazio e del tempo inerti, ma che, allo stesso tempo, non indietreggia di fronte al difficile rapporto col mondo esterno, anche con quello

⁴⁰ Franco Fortini in «*Donc sous peu sans mots la bouche*» échanges Rémi Roche/Franco Fortini, in Franco Fortini, *Une fois pour toutes. Poésie 1938-1986*, traduit par Jean-Charles Vegliante et Bernard Simeone, Lyon, Fédérop, 1986, p. 154.

originario rappresentato dalla natura. Sarà un *confuso sogno*, saranno *finzioni*, sempre al limite, alla *frontiera* tra al di qua e al di là di *questo muro*, tuttavia la parola non rinuncia al rapporto con le cose, e continua a percorrere la strada della dicibilità del mondo, pur percependo l'illusione che si cela dietro di essa e dietro l'istanza stessa del soggetto:

Credo che sia la disperazione ad essere "fredda": ma non una disperazione patetica, bensì l'azzeramento consapevole delle speranze, che è proprio dello stoico. Lo sfacelo della storia che abbiamo vissuto non ammette riscatti di illusione, né la poesia è un rifugio o un'isola felice: anzi, è lo strumento forse più acuminato per esprimere un vuoto che non può certo essere colmato da istituzioni fatiscanti e artificiose.⁴¹

Se tra gli anni Trenta e Cinquanta il sentimento del tempo prevalente è quello della precarietà e dell'inafferrabilità, nelle raccolte successive si apre lo spazio per una riflessione più articolata sul concetto stesso di tempo, che viene percepito come vuoto, nulla, separazione, *congedo*, ma anche come un ente dinamico carico di potenzialità. Sin dalle sue prime prove Fortini pone i confini di quella che Marco Forti chiama «surrealtà», una tensione della parola poetica a forzare la realtà per non esserne subordinata, perché anche sul più «distrutto destino» si proietti la speranza nel futuro, e quanto più la parola poetica è espulsa, esclusa dal presente, tanto più la ricerca di valori condivisi si situi nel "non ancora", nel "dopo" di una distanza non misurabile ma percepita come possibile destino collettivo. Nonostante ciò (ma anche in ragione di ciò) il presente non viene sacrificato al futuro, ad una progettualità sterile che impedisca di vivere pienamente la propria epoca, piuttosto è nel presente che vanno individuate le responsabilità, le colpe e, di conseguenza, la necessità di un impegno etico costante, non rinviabile. La speranza di un rivolgimento finale, forse solo postumo, di un agire culturale che si pone sempre "al di là", deve confrontarsi in qualunque epoca con la realtà:

la finzione è l'ultima speranza.
[...]

La storia – torni a spiegargli – è tutta la realtà.
E invece non è vero.

(Franco Fortini, *La realtà*, in *L'ospite ingrato secondo*)

⁴¹ Giorgio Caproni, «Credo in un dio serpente», intervista rilasciata a Stefano Giovanardi, «la Repubblica», 5 gennaio 1984 (poi in «Galleria», XL, 2, maggio-agosto 1990, pp. 425-428).

Fortini dichiara i limiti di un mondo in cui «si vedono le cose» (*Molto chiare...*, in *Paesaggio con serpente*), in cui l'ansia e il senso profondo di una impossibilità di partecipazione, di una mancanza deviano il discorso verso un'altra e più alta prospettiva, nella consapevolezza che le cose non sono tutto, così come «l'estate non è tutto» (*Molto chiare...*), perché, come ha scritto Luperini, «l'atto del vedere viene sdoppiato, scisso fra una realtà evidente (quella unidimensionale della vista sensibile) e una pluridimensionale oscuramente possibile».⁴² Fortini non si lascia contaminare da impulsi millenaristici o dal fascino negativo del nichilismo, il suo sguardo può dare un senso alle cose, anche se questo senso cade in un altro tempo, in un'altra dimensione: «Il senso esiste / e lo conosceranno» (*Primavera occidentale*, in *Paesaggio con serpente*).

In Sereni e in Caproni, c'è, al contrario, una «impossibilità di rinnovarsi»,⁴³ derivante da un'esperienza che si compone di stratificazioni del passato che emergono nel presente in modo sofferto. Come ha scritto Niva Lorenzini: «poeta è appunto per Sereni chi, rivisitando, vorrebbe “vivere daccapo” l'emozione mentre deve limitarsi ogni volta a “riviverla”, interponendo una distanza tra sé e il paesaggio, i luoghi, gli oggetti, le memorie»,⁴⁴ per cui il senso sta sempre in un al di là irraggiungibile, oltre quel caproniano *muro della terra*, che è metafora «dell'ottusa chiusura delle possibilità conoscitive umane di fronte alla fenomenologia del reale».⁴⁵ La memoria genera un movimento negativo di perdita e di esclusione dalla vita, di percezione del nulla e del male, che si insinuano nell'esperienza del presente: se lo spazio è strettamente legato al tempo, e il divenire è fatto di rotture e lacerazioni, di muri e frontiere invalicabili, il tempo stesso sancisce la lontananza e la separazione dell'io dal mondo. Caproni e Sereni dicono l'inesistente, attraverso una memoria che distorce e devia, «che estrania le coordinate dell'esperienza soggettiva»⁴⁶ nell'ambito di una visionarietà ambigua e

⁴² Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 55.

⁴³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in «Strumenti critici», VI, 17, febbraio 1972, poi in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, poi, sempre con lo stesso titolo in Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, p. LXV.

⁴⁴ Così Niva Lorenzini, *In margine a un “Diario intermittente”*, in «Poetiche», numero monografico dedicato a Vittorio Sereni, 3/1999, p. 467.

⁴⁵ Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 88.

⁴⁶ Così Luca Lenzini nel *Commento* a Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie (1935-1981)*, introduzione di Gilberto Lonardi, Milano, Rizzoli, 2004, p. 225. Si legga anche Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di*

paradossale, che non si apre al futuro ma a una reversibilità prospettica che può trasmettere solo una conoscenza imperfetta:

Ma la distorsione del tempo
il corso della vita deviato su false piste
l'emorragia dei giorni
del varco del corrotto intendimento

(Vittorio Sereni, *Quei bambini che giocano*, in *Gli strumenti umani*)

Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella vivida e ferma
nullità di un ricordo?

(Vittorio Sereni, *Di passaggio*, in *Gli strumenti umani*)

La poesia di Caproni e Sereni si trova sempre più spesso a rappresentare lo scacco dell'io rispetto al tempo, senza risolvere (o risolvendo dolorosamente e negativamente) il rapporto tra passato, presente e futuro. La precarietà del tempo diviene precarietà della percezione e sua rappresentazione nella poesia:

Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.
Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imago perpetuantesi
a vuoto –
e acque ci contemplano e vetrare,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fioche
multipli vaghi di noi quali saremo stati.

(Vittorio Sereni, *Altro posto di lavoro*, in *Stella variabile*)

A questa crisi aveva cercato di rispondere Caproni con *Il seme del piangere*, in cui al ricordo e alla memoria si sostituisce la finzione creatrice di un passato che preesiste all'io poetico e che non si sovrappone al presente, ma vi si sostituisce temporaneamente attraverso il dono miracoloso della riscrittura. La parola si fa emozione alternativa alla realtà propriamente detta, e reinventa se stessa insieme alla madre e alla città («Livorno, tutta invenzione», *Né ombra né sospetto*): l'utopia trova spazio nella libertà di una vita immaginaria che precede le rovine. Per salvare dalla catastrofe ciò che ha di più caro l'io capovolge la propria natura nella metamorfosi da figlio a fidanzato:

Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni, cit., p. 144: «La memoria non ha corrispondenze con il presente della propria biografia, in quanto non è “divinazione”, non è (più) il pensiero che apre la strada a *ciò che deve venire*».

Anche se io, così vecchio,
non potrò darti mano,
tu mormorale all'orecchio
(più lieve del mio sospiro,
messole un braccio in giro
alla vita) in un soffio
ciò ch'io e il mio rimorso,
pur parlassimo piano,
non le potremmo mai dire
senza vederla arrossire.

Dille chi ti ha mandato:
suo figlio, il suo fidanzato.
D'altro non ti richiedo.
Poi, va' pure in congedo.

(Giorgio Caproni, *Ultima preghiera*, in *Il seme del piangere*)

Il fallimento è inevitabile e in quella dimensione fuori dal flusso temporale l'io non può trovare nessuna salvezza. Il tempo sospeso oltre i limiti della memoria, nell'incanto di una parola poetica creatrice, attraverso la fantasia e la finzione («sii magra e sii poesia / se vuoi essere vita», *Battendo a macchina*), si deve confrontare con il presente in cui si profilano le ombre luttuose del futuro. Il tempo perduto, che l'imperfetto indicativo sembrava aver recuperato e salvato dalla distruzione, viene sostituito da un presente che rompe l'incanto che la fantasia poetica aveva permesso momentaneamente di sfiorare:

Annina è nella tomba,
Annina ormai è un'ombra.

(Giorgio Caproni, *Epilogo*, in *Il seme del piangere*)

Il presente è il tempo della morte, prima presentita poi subita come evento intimo (la scomparsa della madre) e collettivo (l'annunciarsi della guerra); è il tempo del transito verso un futuro, non solo incerto, ma negativo e senza speranza. Nel *Congedo* diventa chiara l'impossibilità di quel recupero e si sgretola l'illusione del ritorno:

Sono stato là
dove non si può tornare.
Tutto è come fu. C'è il mare
ancora, che pare penetrare
l'asfalto (par trasparire
- nel nero - dalle rose
delle facciate), e ancora
verde c'è l'Orologio, fermo
- con Giano - sulla stessa ora.

(Giorgio Caproni, *Toba*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*)

Italo Calvino ha parlato, a proposito di Caproni, di una poesia senza idillio:⁴⁷ il rapporto tra il tempo, la natura e l'uomo procede verso una negatività che non lascia spazio alla speranza.⁴⁸ Se in *Come un'allegoria* gli uccelli si confondevano con le stelle, quasi a dirne la medesima sostanza naturale e divina («il sangue ferveva / di meraviglia, a vedere / ogni uccello mutarsi in stella nel cielo», *Ricordo*), nel *Seme del piangere* vengono sostituiti dalla «tenebra d'un apparecchio» (*Due appunti 2. Maggio*, 1) che porta la guerra, e in *Res amissa* lo sfaldamento ne farà «dispersi brandelli» di una divinità negativa (*Alzando gli occhi*). Così, ad esempio, in *Träumerei*, (*Il franco cacciatore*) ai segni vitali delle «musiche trasparenti / tra i fiori» e agli «spiazzi dell'infanzia» si alternano «Le trombe militari», «Gli spari», «la notte dura / [...] dell'ossidiana», e, nell'articolazione complessa della poesia, la memoria idilliaca di Alcina va a cozzare con Hiroshima, mentre altri luoghi della disumanità (Dachau, Piazza Fontana) vengono evocati. L'unico riparo dall'insopportabile «rumore / della storia» (*Albàro*) tornerà ad essere la natura, l'«antistoria» di *Odor vestimentorum*, sola voce e tuttavia inquietante, sola presenza nel buio deserto del post-umano: «Ero solo. Andavo. / Seguivo una buia viottola. / Mi batteva il cuore. Ascoltavo / (non c'era altra voce) la nottola» (*La nottola*). L'orrore non è solo quello della fine imminente, ma è anche la sensazione che tutt'intorno si stia diffondendo il vuoto, come in un muto assedio, cancellando qualunque presenza umana, come se la realtà fosse già invasa dalla morte.

Al contrario le liriche di Penna

sembrano [...] tutte risolte nel bisogno impellente di dire nella sua immediatezza l'esistenza, di rendere immobili le immagini, di fermare sulla carta e concentrare il vissuto in *un punto* [...]. Per questo nella sua immanenza e imminenza il presente è pronto a tradursi nel passato [...] della memoria, di ciò che è già stato.⁴⁹

⁴⁷ Italo Calvino, *Nel cielo dei pipistrelli*, in «la Repubblica», 19 dicembre 1980. Poi col titolo *Il taciturno ciarliero*, in AA.VV., *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1982. Ora, col titolo *Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)*, in Italo Calvino, *Saggi*, cit., p. 1025.

⁴⁸ Cfr. Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, cit., p. 172: «in Caproni, come nelle frequenti liriche sereniane, l'interrogazione drammatica sul *tempo* dell'uomo è suscitata, generata dalle immagini (dalla presenza, dall'animarsi) della natura».

⁴⁹ Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narratività*, Roma, Avagliano Editore, 2007, pp. 65-66.

La memoria, come ha detto Caproni, è generatrice di quelle emozioni che Penna rivive cogliendone la verginità e l'autenticità, come è dimostrato nel testo paradigmatico di tutto il suo percorso poetico:

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.

(Sandro Penna, *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, in *Poesie*)

Mancando il senso della stratificazione, ogni volta l'esperienza si rinnova, si ripete, come non ci fossero né prima né dopo e la memoria diventa la sostanza positiva della vita stessa.⁵⁰ In Penna non troviamo figure antagonistiche, quei doppi dell'io che portano il soggetto alla coscienza della negatività, ma l'io poetico cerca di accordarsi col tempo-fuori-dal-tempo dei fanciulli e dell'eros. Tuttavia non c'è una visione pacificata del reale, piuttosto la consapevolezza di voler reagire alla precarietà della condizione umana recuperando il potere antico che lega la parola poetica alla vita. Una dimensione temporale affrancata dai limiti dell'ordinaria cronologia, aperta ad un tempo-mondo in cui il passato si inserisce in un ciclo eterno e naturale di cui la poesia è parte, riproducendolo nei suoi movimenti, non ignorando la storia, ma superandola in una dimensione – per dirla con Caproni – antistorica, che rompe con il tempo lineare prefigurando una possibilità diversa nel sogno o nella visione.

Si è cercato di delineare alcuni nodi della lotta e del confronto col reale, col tempo e con la storia, che riemergono o che l'io rivive nell'ansia della ripetizione, della sospensione e poi del loro superamento, in cui si definiscono le relazioni dinamiche tra soggetto e mondo, e che, di volta in volta, prendono i nomi di antistoria, contemporaneità, simultaneità, reversibilità. Il discorso sul soggetto si amplia se si prende in considerazione l'aspetto verbale della poesia, se si concentra l'attenzione sulle azioni e sui tempi. Rifiutando di ridurre la propria esistenza al qui ed ora, l'uso dei tempi verbali diventa metafora attraverso cui convogliare una visione del mondo, della storia e di sé. Il tempo presente e il futuro, in rapporto col passato, articolano diverse esperienze di separazione dalla realtà che è allo stesso tempo accettata e rifiutata,

⁵⁰ Ivi, pp. 65-69.

vissuta e superata. Nei capitoli successivi si cercherà di verificare e applicare le osservazioni sin qui fatte sulla difficoltà di vivere con continuità il rapporto tra passato presente e futuro. Il passato che ritorna può dare un senso al presente e al futuro, ma può anche

intensificare lo stato di crisi del presente, la radicale incapacità di condividere il mondo esterno. [...] la perdita irrevocabile ma ancora da scontare di un mondo lontano, informa la stasi, la crisi del tempo presente, che diviene così un tempo malato, “in – esistente”.⁵¹

La rilevanza di tali tensioni tematiche e ideologiche fa di Penna, Fortini, Caproni e Sereni, dei contemporanei, secondo la definizione di Giorgio Agamben:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo. [...] Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. [...] Contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi.⁵²

Su questo terreno le loro esperienze, sebbene caratterizzate da pronunce e tratti stilistici diversi, sono complementari e possono essere confrontate, messe l'una accanto all'altra, per scorgerne le omologie, per lasciare emergere, dal contrasto, la rottura con il sistema di costruzione del soggetto.

Siamo di fronte a quattro percorsi poetici che non danno certezze al lettore e all'interprete, piuttosto pongono dubbi e domandano di poter reagire con la realtà che ci circonda. Del resto non si può non sottolineare come un tratto distintivo di questi autori sia proprio l'aver attraversato il Novecento poetico italiano in solitudine e quasi volontaria emarginazione, senza lasciarsi ridurre a facili definizioni o a più o meno comode sistemazioni critiche e filosofiche, ad apparentamenti ed antologizzazioni troppo scontate. L'essersi sottratti alle scuole, alle correnti (l'ermetismo prima, il neo-realismo e la neo-avanguardia poi) fa di questi autori, al di là delle esperienze formali, stilistiche e concettuali, e oltre le sistemazioni generazionali, gli esempi più produttivi anche per la successiva poesia, quella a noi coeva.

⁵¹ Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, cit., p. 126.

⁵² Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008, pp. 9; 13; 24.

In tempi di modernismo e progresso a tutti i costi, la poesia di Penna è l'espressione di un mondo marginale, di un'Italia bassa e umile, senza però la pretesa pasoliniana di "educarla".

In Fortini la classicità è forzata da un incedere duro e tagliente del pensiero e delle parole, che si fanno portatrici degli ideali di lotta e cambiamento, lontani da ogni forma di compromesso. La poesia diventa lo spazio straniante e distanziante per affermare un'alternativa a questo sistema culturale, preferendo la diversità alla somiglianza: «Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile» scrive in *Astuti come colombe*.⁵³

La poesia di Sereni muove da una forte istanza problematica e contraddittoria, che la sospende tra riconoscimento del vuoto e speranza. I luoghi sereniani sono lacunosi, come del resto la lingua che procede per salti ed ellissi, ma la lacunosità e l'incedere ellittico sono i correlativi oggettivi dello spazio della poesia, sempre sospeso tra il silenzio e la creazione.

Al contrario, quando la Storia fa la sua comparsa nella poesia di Caproni, essa determina un nichilismo totale e totalizzante, che non lascia spazio al principio speranza o ad alcuna forma di utopia.

I concetti di tempo e di futuro vanno al di là di una singola vicenda esistenziale e si pongono come condizione stessa della poesia, un'esperienza di pena e di dolore, ma anche una speranza dalla quale può scaturire una possibilità in più. La poesia dal confronto con l'inadeguatezza degli eventi e delle ideologie si scopre contraddittoria e reagendo a contatto con l'utopia non può che manifestare uno *status* divergente, sospeso tra sparizione e rifiuto a lasciarsi esaurire dagli eventi. Così Caproni:

Io sono un razionalista che pone limiti alla ragione, e cerco, cerco. Che cosa non lo so, ma so che il destino di qualsiasi ricerca è imbattersi nel "Muro della terra" oltre il quale si stendono i "luoghi non giurisdizionali", dove la ragione non ha più vigore al pari di una legge fuori del territorio in cui vige. Questi confini esistono: sono i confini della scienza; è da lì che comincia la ricerca poetica. Non so se *aldilà* ci sia *qualcosa*; sicuramente c'è l'inconoscibile.⁵⁴

⁵³ Franco Fortini, *Astuti come colombe*, in *Verifica dei poteri*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 67.

⁵⁴ Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1537.

Tra le pieghe della poesia si muove una inconoscibilità vitale:⁵⁵ è una dinamica dialettica, non una *concordia discors* ma un contrasto e un impedimento che stimolano l'intelletto, come i fanciulli, altrettanto inconoscibili, che animano le poesie di Penna e come il «progetto / sempre in divenire» di Sereni (*Un posto di vacanza*, VII, in *Stella variabile*). In Caproni l'inconoscibilità del reale apre all'antistoria, ad una dimensione alternativa, che poi, nell'ultima fase della sua produzione, genera gli aspetti più irrazionali e distanzianti con la decostruzione sintattica e con il vagare per terre di confine, in cui l'*utopia* è sostituita dall'*atopia*, ovvero dagli estremi spazi del transito, i *non luoghi* e i «luoghi non giurisdizionali». È anche l'inconoscibilità di ciò che deve ancora venire, del presente e dell'esserci: «Non so più chi sono», scrive Penna, «sapendo di non sapere» dice Sereni, e Fortini con il suo «nulla è sicuro, ma scrivi» ci offre uno sguardo disincantato sul mondo, allontanando una troppa ingenua fiducia in un utopismo che muova dalla promessa di conoscenza che sempre la parola poetica ha portato con sé e che il simbolismo prima e l'ermetismo poi sembravano riconfermare.

In ogni caso, sia che questa riflessione porti verso lo slancio utopico, sia che ne riveli la sua impossibilità, la poesia rovescia la negatività e la passività in qualcosa di attivo: la parola agisce sul foglio bianco, lo sottrae ad un destino di silenzio, proponendo una diversa forma di vitalità, di conoscenza e di civiltà.

⁵⁵ E si legga anche quanto ha scritto Adele Dei, in *Giorgio Caproni*, cit., p. 161 : «E anche la Genova in salita è ristretta, contenuta dal suo entroterra ostile e sassoso come da una muraglia; come se solo in prossimità di un impedimento, di un limite respingente, si addensasse la maggiore ricchezza vitale».

SECONDA PARTE

2.1.

PENNA E CAPRONI: IL TEMPO INQUIETO

Una delle definizioni critiche più limpide della poesia di Sandro Penna è quella fornita da Giorgio Caproni, che, recensendo la raccolta garzantiana delle *Poesie*,¹ parlò di «una continua nostalgia del presente nel presente». Come spesso succede a un poeta che scriva di un altro poeta, parlando di Penna Caproni parlava anche di sé: «a proposito di non pochi poeti della cosiddetta Terza e forse anche della cosiddetta Quarta generazione, chi è senza peccato – chi non ha imparato qualcosa in freschezza di rappresentazione *visibile e sensibile* da Sandro Penna – scagli la prima pietra».² Occorre tornare alle poesie del “primo tempo” del livornese, quelle che vanno da *Come un'allegoria* (1936) al “primo libro” *Finzioni* (1941), per osservare, come già di sfuggita aveva fatto Giuseppe Leonelli, che in questi versi «il tempo è il presente, sommosso da un passato per lo più recentissimo, fatto di sensazioni appena trascorse e ancora palpitanti nell'aria. Non c'è segno di futuro, ma c'è Penna».³

Potrebbe essere utile, allora, un percorso di lettura che accosti questi due autori, tra l'altro esordienti⁴ nello stesso scorcio d'anni (l'uno nel '36, l'altro nel '39 con l'edizione Parenti), per coglierne meglio il “sentimento” del tempo, dietro al quale si cela una differente filosofia del linguaggio.

2.1.1. *La «nostalgia del presente nel presente»*

Caproni, riferendosi all'atemporalità delle raccolte di Penna, aveva parlato di «un libro unico in un tempo unico».⁵ Nella sua poetica sembra non ci sia evoluzione ed è

¹ Sandro Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1957.

² Giorgio Caproni, «*Poesie* di Sandro Penna», «La Fiera Letteraria», 8 settembre 1957, poi in *La scatola nera*, cit., p. 109.

³ Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia di una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997, p. 14.

⁴ Si intende l'esordio in volume, senza tenere conto delle precedenti uscite di singole poesie su riviste.

⁵ Giorgio Caproni, «*Poesie* di Sandro Penna», ora in *La scatola nera*, cit., p. 109.

difficile distinguerne le diverse stagioni: molte poesie pubblicate negli anni Settanta sono “ripescaggi” di testi scritti negli anni Venti-Quaranta, dimenticati nel cassetto, per così dire, e poi, in alcuni casi, postdatati.⁶ Anche in questo senso si può dire che la poesia di Penna non è soggetta ad una dinamica storica, ma brilla della sua inappartenenza al tempo, se è vero, come dice Garboli, che «è il solo poeta [...] che tratti le poesie come fossero dei quadri», dotandole di una vita propria non sottomessa alla ferrea logica della struttura del libro poetico, ma lasciandole vivere «isolatamente, separatamente».⁷ Ciò che spicca dai suoi versi è l'impressione che il reale emerga da incontri fortuiti, da occasioni del tutto fugaci e istantanee, e da questo non-luogo furtivo il poeta guarda la realtà:

Vuoi baciare il tuo bimbo che non vuole:
ama guardare la vita, di fuori.
Tu sei delusa allora, ma sorridi:
non è l'angoscia della gelosia
anche se già somiglia egli all'altr'uomo
che per «guardare la vita, di fuori»
ti ha lasciata così...

(Sandro Penna, *Donna in tram*, in *Croce e delizia*)

Il poeta si pone al di fuori della storia, ma si predispone anche ad un inesausto confronto con il tempo, che tuttavia non si conforma al contesto ermetico degli anni Trenta: accostandosi ad un realismo semplice e sensuale, arriva a recuperare l'idillio, salvo poi insinuare il dubbio e l'angoscia di uno sguardo che si scopre estraneo, che non sa partecipare veramente alle cose. La parola poetica richiama l'uomo alle sue radici, lo spinge a riflettere, a meditare, a guardare dentro l'anima. «La chiara superficie del suo linguaggio fa trasparire o sospettare – da minime vibrazioni, lievi moti ondosì, e col profilo degli oggetti sfuggenti che porta alla luce – una profondità inquieta ed enorme»:⁸

⁶ Cfr. Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., pp. 55-56: «la quartina di Penna [*Addio fanciullo, entra nel buio ancora*] era ancora nel cassetto nel 1976, quando Penna me la consegnò dattiloscritta per la stampa di *Stranezze*. Al tempo dei *Penna papers*, mi accorsi che era già stata pubblicata in un vecchio fascicolo di “Botteghe Oscure” del 1948. Penna se l'era dimenticata, e quando ritrovò in casa il cartiglio, la post-datò addirittura agli anni Sessanta – per la sua solita fissazione di apparire e di sentirsi giovane anche da vecchio». E si legga anche Andrea Zanzotto, *Per Sandro Penna*, in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001: «Si è anche notato che nella poesia di Penna quasi non esiste una storia, né dei motivi, né delle forme; nei suoi componimenti, che è così difficile datare, gli anni trenta si sovrappongono agli anni settanta, ed è attenuata ogni traccia di angoscia derivata dal confronto con la mutazione storica e culturale».

⁷ Cesare Garboli, *Postfazione*, in Sandro Penna, *Stranezze*, Milano, Garzanti, 1976, p. 132.

⁸ Alfredo Giuliani, *Le poesie di Sandro Penna*, in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 56. E ancora: «La grazia e l'angoscia che emanano dalla poesia di Penna provengono dal fatto che quel margine di canto in cui egli sopravvive a se stesso non affiora da una volontà di conoscenza [...] né da uno stato mistico [...], ma dalla percezione immediata di uno *sdoppiamento*: dal vedersi nella vita con gli occhi di una “cheta follia.”», p. 57.

Fra la gioia dei grilli
oscuri fiaccole.

E in alto le stelle.

Al giovane cuore
la riposata ridda
delle solari
gesta del giorno.

Ma un'ansia i ridenti occhi
già turba
al fanciullo venuto
per gioia con me.

(Sandro Penna, *Cimitero di campagna*, in *Poesie*)

Parlare ancora dell'ingenuità di Penna forse non paga più. In lui ogni cosa appare illuminata da una gioia che vorrebbe renderla preziosa e "perfetta", un'affermazione assoluta del valore della vita. Ma dietro tale perfezione, anzi forse proprio in ragione di una eccessiva perfezione, affiorano solitudine e angoscia, e la vita è «uno strappo, una separazione, un esilio».⁹ Il poeta è un osservatore da un mondo separato e da tale distanza viene a definire la propria diversità. Al distacco dall'ambiente familiare reagisce invocando protezione nella natura, lontano dal consorzio degli uomini. La sua poesia si colloca in un tempo ideale e reale insieme, in cui il dolore prevale sulla gioia:

Mi nasconda la notte e il dolce vento.
Da casa mia cacciato e a te venuto
mio romantico amico fiume lento.

Guardo il cielo e le nuvole e le luci
degli uomini laggiù così lontani
sempre da me. Ed io non so chi voglio
amare ormai se non il mio dolore.

La luna si nasconde e poi riappare
– lenta vicenda inutilmente mossa
sopra il mio capo stanco di guardare.

(Sandro Penna, *Mi nasconda la notte e il dolce vento*, in *Poesie*)

Siamo all'interno di una dinamica di sospensione, in uno spazio a metà strada tra ciò che sta sopra e ciò che sta sotto, e il poeta si trova in questo luogo intermedio da cui osserva natura e uomini. Tutto passa sotto il suo sguardo, le vite e le stagioni, e solo gli

⁹ Cesare Garboli, *Prefazione*, in Sandro Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989, p. VIII, poi in Cesare Garboli, *Penna papers*, cit., p. 109 e in *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 15.

astri mantengono una loro fissità: «Le stelle sono immobili nel cielo», mentre «Fuggono i giorni lieti»; «Languiva la stagione pigramente»; «Passano i buoi pesanti con l'aratro» ma «Immobile nel sole la campagna»; «L'estate se ne andò senza rumore»; «Viene l'autunno sonnolento». La frequenza dell'uso dei verbi che indicano un passaggio e un cambiamento esprime evidentemente la viva percezione della fuggevolezza, pur nell'insistenza di ciò che resta immobile, di una vita che non muta e che trionfa sulla Storia. Al fondo dell'ispirazione poetica ci sarebbero dunque una frattura e una trasgressione, un senso di autoesclusione dal mondo che tuttavia convive con uno slancio "cosmico":

Passando sopra un ponte
alto sull'imbrunire
guardando l'orizzonte
ti pare di svanire.

Ma la campagna resta
piena di cose vere
e tante azzurre sfere
non valgono una festa.

(Sandro Penna, *Passando sopra un ponte*, in *Una strana gioia di vivere*)

«Ogni accenno naturalistico [...] si configura come un paradigma del cosmo: non è mai visto e descritto se non in funzione dell'assoluto [...]. La vanità delle cose è uguale alla loro eternità. Dire ieri o dire oggi è l'identica cosa. Vedere il ripetersi previsto dei fenomeni è stupendo e insieme doloroso».¹⁰ Così «la campagna resta / piena di cose vere» dice l'eterno ripetersi della natura contrapposto dolorosamente al "sogno" e alla "fantasia" di Penna, che da tale ciclicità è escluso e che per ciò tende a fuggire la ragione e la storia vivendo una moralità "segmentata" e mancante di coscienza. Nell'«aggravarsi fulmineo e fatale dell'ansia»¹¹ si ricade sempre all'interno di una «dialettica fra essere e divenire che interessa il mondo interiore del poeta»¹² e che produce quella viva percezione del dolore che alberga nei suoi versi. Egli si sente parte di una vita istintuale, in cui a dare temporaneo sollievo al male di vivere intervengono i sensi, l'unico mezzo per rapportarsi con il mondo e con se stessi, anche se la sua è una registrazione del dato sensoriale, non ne è un'analisi. Penna infatti di fronte ai vari

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 1994 (1ª ed. 1960), pp. 433-434.

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 435.

¹² Così Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narritività*, cit., p. 15.

fenomeni non ha reazioni, ma torna al grado zero della poesia, percependo i suoi oggetti in maniera volutamente immediata. Non si tratta di superficialità del sentire, piuttosto di un troppo sentire al quale l'io sopravvive soltanto diminuendolo, tramutandolo in languore, in una «dolce pena» (*Porto con me la dolce pena. Erro*, in *Poesie inedite*), o trasformandolo nella leggerezza luminosa che esorcizza la fine. Il presente di tante sue poesie realizza quindi una «partecipazione inquieta a una vita ai confini della moralità»: ¹³ nell'*hic et nunc* dell'evento non rimane spazio per la riflessione morale o per la rielaborazione della coscienza, ma solo per una vitalità al limite, o meglio al di là del bene e del male. Questa è la salvezza di cui la poesia ci fa dono. Nella mancanza di conflitti morali si realizza il tentativo di sottrarre alla morte l'eternità di un istante. Per questo nelle sue poesie prevale una memoria a breve termine che, sebbene sia «immersa nella temporalità», ¹⁴ non contempla la profondità storica, ma dà l'impressione che la scrittura poetica si componga di appunti presi per fissare l'attimo. ¹⁵ In realtà gli studi condotti sugli epistolari con Saba e Montale e sui manoscritti rinvenuti dopo la sua morte attestano un importante lavoro di rielaborazione e una fitta trama di varianti. ¹⁶ In diversi casi le poesie venivano scritte come per fermare il ricordo di sensazioni vissute mesi prima, ¹⁷ e la sovrapposizione di presente e passato, di esperienza e finzione poetica, determinava quella chiarezza e quella precisione attraverso cui un episodio opaco, perché banale e privo di significati, si illuminava di un tempo assoluto, trattenuto prima di perdersi nell'oblio della dimenticanza. Anche il ripetersi sistematico di certi avverbi è una spia importante e controllata del modo di percepire il tempo. Le illuminazioni, gli improvvisi delle sue poesie sono còliti nel momento di massima

¹³ Anna Vaglio, *Invito alla lettura di Penna*, Milano, Mursia, 1996, p. 110.

¹⁴ Così Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narrativa*, cit., p. 15.

¹⁵ *Appunti* è anche il titolo della seconda raccolta poetica di Penna, pubblicata a Milano dalle Edizioni della Meridiana nel 1950.

¹⁶ A questo proposito si vedano almeno: Eugenio Montale, Sandro Penna, *Lettere e minute 1932-1938*, a cura di Roberto Deidier, introduzione di Elio Pecora, Milano, Archinto, 1995; Umberto Saba, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1997; e in particolare Roberto Deidier, *L'officina di Penna. Le poesie 1939. Storia e apparato critico*, cit., pp. 13;14-15; 21; 23: «Gli inediti giovanili di *Confuso sogno* hanno invece dimostrato il lento sedimentarsi della scrittura penniana nel corso degli anni venti e i suoi precoci debiti europei, specie verso Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud»; «se da un lato Penna accredita il mito della poesia spontanea, della scrittura miracolo, relegando nell'ombra quel lungo e denso processo di chiarificazione interiore attestato dalle carte e ricostruito dal biografo [Elio Pecora], *La vita... è ricordarsi di un risveglio* marca indiscutibilmente l'inizio di quella nuova consapevolezza espressiva di cui il volume del 1939 rende testimonianza»; «Considerando i diversi tipi di nastro e di caratteri con i quali Penna ricopia a macchina i suoi versi [...] è possibile stabilire, con una certa approssimazione, almeno quattro fasi redazionali, rispondenti ad altrettante coperture, tra gli esordi e il 1937»; «Il gioco variantistico condotto da Penna nei confronti di Saba risulta ambiguo; poche sono le lezioni accolte».

¹⁷ Così Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 104: «In dicembre, il giorno 8, come ripetendo e definitivamente fermando un momento dell'ultima estate, quando da Recanati era sceso alla stazione, scrisse i versi che intitolò "Estate"».

sospensione tra l'essere e il non essere, come una durata che va esaurendosi e che tuttavia si rinnova, una sensazione percepita nel suo protrarsi e lento svanire, che rinvia ad un altrove lirico e inquieto: «Nel sonno incerto sogno *ancora* un poco»; «Negli occhi *ancora* canta / il sole»; «La mattina di estate è *ancora* fresca»; «La mattina di ottobre è *ancora* buia». È una nostalgia dei sensi, che vorrebbero essere sottratti al trascorrere del tempo e posti in una dimensione se non di eternità, almeno di atemporalità. Tuttavia l'attimo stesso si configura come un momento ben preciso della dimensione cronologica: «Le temps est vivant et la vie est temporelle»,¹⁸ scrive Bachelard, e se pensiamo a «La vita... è ricordarsi di un risveglio», non possiamo non considerare che il ricordo, anche nella sua emergenza immediata, si iscrive nella dialettica del tempo come tappa fondamentale della coscienza e della conoscenza. L'attenzione è rivolta al momento del trapasso tra due dimensioni, da cui deriva quella vaghezza che accentua il senso di sospensione, di un'esperienza consueta e assoluta insieme. In Penna, come ha osservato Bernard Simeone, si nota «l'intime contradiction entre la *brièveté* de la forme et la *lenteur* de l'image»:¹⁹ il tempo breve del frammento convive con un tempo sospeso, che non passa, o almeno con la finzione dell'eternità contrapposta alla vita reale. Il verbo all'imperfetto indica un'azione non ancora conclusa, un «evento, che con lievi modifiche somiglia ad altri consimili»:²⁰

Sebbene il moto del sole
fosse presente e vivo
sembrava il tempo sostare
eternamente.

(Sandro Penna, *Lavoro di pescatore*, in *Stranezze*)

Indi salito in alto riposavo
in silenzio. Intorno a me passava
e ripassava una lenta figura.
Una nuova figura che portava
– intenta a un suo lavoro – quasi un chiaro
saluto e dell'acqua che brillava.

(Sandro Penna, *Indi salito in alto riposavo*, in *Poesie inedite*)

¹⁸ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF Presses Universitaires de France, 2006 (1ª ed. Paris, Boivin & Cie, 1936), p. 2. Al contrario Fausto Curi sostiene che «il tempo non ha nulla della «durata» bergsoniana, sia in quanto è contesto di attimi, e sia pure *lunghi* attimi, sia in quanto non è un tempo psichico, dal momento che a scandirlo sono eventi naturali, anzi, fisiologici, come, per esempio, la perdita del seme. Non, si badi, che la vita psichica sia assente, giacché il desiderio è prevalentemente lavoro psichico, immaginazione, memoria» (Fausto Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 243).

¹⁹ Bernard Simeone, *Sandro Penna, le rapt immobile*, «Paragone», 444, febbraio 1987, p. 83.

²⁰ Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, Bologna, Gedit Edizioni, 2004, p. 47.

L'immagine finale del «chiaro / saluto» e dell'«acqua che brillava» si fa portatrice di un'apertura stilnovistica e petrarchesca, che sancisce il raggiungimento di una dimensione spazio-temporale alternativa. Una salita in montagna permette allo sguardo di aprirsi alla visione: la concretezza e il realismo della scena sono evidenti, ma l'io poetico li vivifica e permette loro di risignificarsi. Ancora una volta il verbo, sospeso al limite tra un verso e il successivo, indica un passaggio, un movimento che nel passato si ripete rinnovandosi («passava / e ripassava una lenta figura. / Una nuova figura»). Nella scelta del tempo Penna ricerca un senso d'incompiutezza, una sfumatura aspettuale imperfettiva,²¹ propria anche del presente non risultativo, della forma impersonale e dell'infinito di tante sue poesie:

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.
Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore.

(Sandro Penna, *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, in *Poesie*)

Ecco anche l'importanza fondamentale dei punti di sospensione e degli *enjambements*, che con la loro «frastagliatura»,²² eppure senza arrivare ad una risemantizzazione del pensiero poetico, sono pronti a spezzare il ritmo, a frangere e vivificare l'andamento troppo pacato del discorso, a sospendere o mettere in evidenza (con funzione fatica) alcune parole chiave, a dire l'indicibile. La poesia non nasce da una riflessione sulla vita, ma nasce dalla vita stessa, nel momento in cui questa ha perso la sua unità. Siamo di fronte ad una forma primitiva e originaria di proposizione, da cui deriva ogni altra proposizione logica:

La troisième "personne" de l'indicatif présent du verbe *être* est le noyau irréductible et pur de l'expression. D'une expression dont Husserl disait [...]

²¹ Cfr. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1996, p. 91.

²² Gualtiero De Santi, *Sandro Penna*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 17.

qu'elle n'était pas primitivement un "s'exprimer", mais d'entrée de jeu un "s'exprimer sur quelque chose".²³

La vita è determinata nel suo stesso essere-qualcosa in relazione ad altro. L'unità perduta si ricomponе momentaneamente nello spazio poetico che individua le simmetrie tra l'io e il mondo, tra percezione e realtà.²⁴ La vita è il presente che, cercando di fissare in un punto un attimo colto di sfuggita, diventa passato.²⁵ La vita è allora soprattutto ricordo, come recita il primo verso, cioè «aver veduto [...] aver sentito»: la liberazione è sì improvvisa, ma il tempo non passa, si ripete, e un passato che ritorna è un passato che non se ne è mai veramente andato, e che assume la qualità indefinibile del tempo pensato.²⁶ Si capisce allora che Caproni, come si accennava all'inizio, ha saputo cogliere l'essenza della poesia di Penna: «Una continua nostalgia del presente nel presente (quei due "ricordarsi" accoppiati e disgiunti dal "ma"; quel "marinaio giovane" che apre tutta un'infinita serie di armonici verso la freschezza, ma non davvero per la via del *simbolo*) secondo quella formula [...] che forse maggiormente potrebbe approssimarsi alla gioiosa malinconia di questo poeta: alla sua "pungente" (stimolante verso la vita) malinconia di sensi (una sottile, continua brezza o levitazione di figure)».²⁷

Nei vicoli notturni ove rimane
un fanciullo superstite la mia
vita si gonfia di malinconia.

(Sandro Penna, *Nei vicoli notturni ove rimane*, in *Poesie inedite*)

Malinconia d'amore, dove resta
bianco il sorriso del fanciullo come
un ultimo gabbiano alla tempesta.

(Sandro Penna, *Malinconia d'amore, dove resta*, in *Poesie inedite*)

²³ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 2007 (1ª ed. 1967), p. 82.

²⁴ Cfr. Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, cit., p. 30: «Alla specularità delle due strofe, in un rudimentale abbozzo del "dentro" e del "fuori" di tante poesie penniane, contribuisce la simmetria delle equivalenze di segni che indicano la percezione dell'io che dice, vede, sente, ma anche si sente [...] si percepisce, in relazione all'altro, vicino, che avvicina al mondo».

²⁵ Cfr. Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narritività*, cit., p. 65: «Le poesie di Penna sembrano [...] tutte risolte nel bisogno impellente di dire nella sua immediatezza l'esistenza, di rendere immobili le immagini, di fermare sulla carta e concentrare il vissuto in un punto, in un pensiero, in un gesto: nell'attimo felice, carico di valori e risonanze affettive, emotive, erotiche. Per questo, nella sua immanenza e imminenza il presente è pronto a tradursi nel passato [...] della memoria, di ciò che è già stato».

²⁶ Così Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, cit., p. 17: «Il y a donc, au-dessus du temps vécu, le temps pensé. [...] On qualifie mal ce temps en disant qu'il est abstrait, car c'est dans ce temps que la pensée agit et prépare les concrétisations de l'Être».

²⁷ Giorgio Caproni, *La scatola nera*, cit., p. 110.

Ecco la brevità e la lentezza di chi sta scrivendo di istanti che non vorrebbe si perdessero nel vento, il «come» a fare da spartiacque tra la situazione interiore e quella esteriore e a prolungare l'attesa per l'epifania finale dopo l'apertura luminosa del verso centrale. Parole sottratte alla loro precarietà, scritte su un vetro appannato, sul quale resta una traccia sottile, in controluce:

Se dietro la finestra illuminata
dorme un fanciullo, nella notte estiva,
e sognerà...
 Passa veloce un treno
e va lontano.
 Il mare è come prima.

(Sandro Penna, *Se dietro la finestra illuminata*, in *Poesie*)

Sono attimi rubati in maniera clandestina ad un presente senza prima né dopo, ma solo l'attualità di un treno in fuga, di un risveglio o di un sogno, per sottrarsi alla morte dell'indifferenza, all'abitudine di un mare sempre uguale a se stesso. Il tempo sospeso («e sognerà...») è anche un tempo diviso e franto dal senso di una lontananza incolmabile, che fa addirittura sospettare che la vera emarginazione sia quella del fanciullo che dorme e sogna; ma è proprio in quel luogo separato, in quell'altrove, che Penna vede la beatitudine, non nel mondo degli uomini e della natura indifferente. C'è il senso dello strappo, della mancanza, dell'incompiutezza di un piacere che, se si afferma negli istanti che l'autore fissa sulla pagina, allo stesso modo in essi si nega continuamente, nella frustrazione o nella consapevolezza dell'effimero.²⁸ Il presente è sempre ricordo, la vicinanza lontananza, la presenza di sé è anche negazione. L'osservazione non prevede la partecipazione all'azione o alla vita: la finestra è chiusa e la poesia si costituisce a partire dalla percezione di una segregazione voluta, una presa di distanza dal mondo e dalla storia. La separatezza contiene anche il senso di esclusione e superiorità dell'arte, che, in ragione di ciò, sa cogliere qualcosa che è oltre il reale, come il poeta sa vedere oltre la finestra chiusa. Lo sguardo dell'io si sviluppa dall'esterno verso l'interno, e non viceversa, come se in Penna non vi fosse unità di corpo e anima, ma, guardando dai vetri il sonno tranquillo del fanciullo, egli stesse

²⁸ Così Anna Vaglio, *Invito alla lettura di Penna*, cit., p. 113: «[...] Nel nostro secolo al poeta-profeta che dal proprio isolamento trae parole rivelatrici si sostituisce una figura di poeta che dichiara la propria inettitudine alle cose, la propria limitatezza di parole, il proprio "sonno"». Su questo piano di impotenza, lo ricorda anche Niva Lorenzini, si gioca l'antinovecentismo.

guardando una parte di sé, e ciò comportasse la percezione dell'inappartenenza.²⁹ È un moto pendolare che procede dalla solitudine alla ricerca del contatto con l'altro, che vivifica l'io lirico e lo rende vittima di una nevrosi, per cui alla fine è impossibile riconoscere se stessi:

Ed io non mi ricordo più chi sono.
Allora di morire mi dispiace.
Di morire mi pare troppo ingiusto.
Anche se non ricordo più chi sono.

(Sandro Penna, *La festa verso l'imbrunire vado*, in *Il viaggiatore insonne*)

La «nostalgia del presente nel presente» di cui parlava Caproni, etimologicamente intesa come «dolore per il ritorno» (ma anche ritorno del dolore), è sofferenza per un presente effimero, nel quale l'io stesso perde la sua identità, e che è però l'unico tempo in cui ci è concesso vivere:

Le stelle sono immobili nel cielo.
L'ora d'estate è uguale a un'altra estate.
Ma il fanciullo che avanti a te cammina
se non lo chiami non sarà più quello...

(Sandro Penna, *Le stelle sono immobili nel cielo*, in *Poesie*)

Ciò che brucia non è soltanto la tensione erotica, ma l'estrema evidenza dell'istante, che convive con la reiterazione di un desiderio sempre uguale a se stesso. Il presente è un momento che non si conclude, ma il tempo può essere misurato solo mentre passa³⁰ e la nostalgia quindi nasce dall'incapacità di partecipare direttamente e attivamente al corso della vita. È allora *voyeurismo* del presente, frutto di un senso di esclusione lacerante, teso tra essere e non essere. Penna vorrebbe abitare nel non-tempo, nel tempo che non-passa, perciò ha scelto lo spazio intermedio dell'istante, sospeso tra la trasgressione e la materia amorosa, sottratto all'inesorabile scorrere cronologico: «Infatti ogni fenomeno dell'eros, ogni sguardo, ogni atto, ogni desiderio [...] sono depurati da ogni

²⁹ Mi sovviene, a questo punto, un passo del romanzo di Fortini, *Giovanni e le mani*, (Torino, Einaudi, 1972, p. 70), in cui il protagonista, Giovanni Penna (e la scelta del nome non sarà forse casuale), dice: «una vera attenzione non so rivolgerla che al mio corpo [...] e qualche volta se rimango così a guardare dai vetri i gesti della gente negli appartamenti (il lume che si accende e quello che si spegne), è come se guardassi una parte del mio corpo». In Fortini naturalmente la tematica è politica e sociale e viene a rappresentare «il tema dell'alienazione capitalistica» (Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, cit., p.54).

³⁰ A questo proposito si rimanda a Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF Presses Universitaires de France, 2007 (1ª ed. 1966), p. 54: «Le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent, l'un qui est le présent, et qui ne cesse de passer, l'autre, qui est le passé, et qui ne cesse pas d'être, mais par lequel tous les présents passent».

determinazione temporale [...]. Divengono *prove*: quasi fulgurazioni».³¹ L'attimo, la «fulgurazione» in cui il tempo si contrae, al di là della progressione dalla gioia al dolore, ha la possibilità di ripetersi continuamente. In questo modo l'amore che sospende il tempo e l'atto poetico che è fuori dal tempo si saldano al qui e ora dell'esistenza.³² La poesia è viaggio e continuo ritorno. Il presente in questo senso vorrebbe significare, per Penna, l'immutabilità, e la parola, sempre pronunciata come se fosse l'ultima, non descrive e non narra nulla, ma vibra e coglie gli attimi. A ben vedere la poesia di Penna è immersa nella sostanza stessa del tempo, in cui si sviluppa il rapporto tra percezione e memoria, l'una rivolta alla dimensione fisica del reale, l'altra ad un soprassalto spirituale.³³ Non si tratta di proustiane rivelazioni, ma del rapporto dialettico interno alla dimensione temporale, la cui sintesi è data dal ricordo, che svela la vita nella duplice dimensione della perdita e del desiderio, dell'essere e del divenire. Si realizza in tal modo la solidarietà tra presente, passato e futuro:

D'une part «le moment suivant contient toujours en sus du précédent le souvenir que celui-ci lui a laissé»; d'autre part, les deux moments se contractent ou se condensent l'un dans l'autre, puisque l'un n'a pas encore disparu quand l'autre paraît. [...] le «présent» qui dure se divise à chaque «instant» en deux directions, l'une orientée et dilatée vers le passé, l'autre contractée, se contractant vers l'avenir.³⁴

Poiché tutto è durata ed entra nel flusso di contrazione-dilatazione-ripetizione, l'io e il tempo recuperano quel monismo, che il Novecento aveva negato: la poesia consiste in una molteplicità che viene attualizzata nel ricordo, nel ripetersi dei moti del cuore e nella riscrittura, in cui trovano il loro spazio tempo ed eros, gli elementi simmetrici

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 448.

³² Cfr. Daniela Marcheschi, in *Sandro Penna. Corpo, tempo e narritività*, cit., pp. 72-73: «Contano l'uso frequente dei verbi all'imperfetto dal valore affettivo [...] e al presente indicativo – deittico, abituale ecc. –; le scarse specificazioni; l'altalenarsi delle formule; il concatenamento delle ripetizioni [...]. Tali aspetti fanno sì che nel racconto singolativo penetri di fatto la dimensione iterativa. Con le sue eventuali estensioni, quest'ultima avvicina le prose alle poesie e ribadisce, nell'ambiguità degli statuti formali, il noto sentimento penniano di ciclicità e ripetizione dell'esperienza del bisogno naturale o desiderio, della vita. In quel sentimento il ricordo e le sue istanze possono prontamente, e anche leopardianamente, saldarsi al "qui e ora" dell'esistenza. Il tempo di Penna è ciclico e pendolare».

³³ Cfr. Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, cit., pp. 16-17: «C'est donc la mémoire qui fait que le corps est autre chose qu'instantané, et lui donne une durée dans le temps [...]. Bref, la représentation en général se divise en deux directions [...]: celle de la perception qui nous met d'emblée dans la matière, celle de la mémoire qui nous met d'emblée dans l'esprit».

³⁴ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, cit., p. 46. E a p. 50: «C'est du présent qu'il faut dire à chaque instant déjà qu'il «était», et du passé, qu'il «est», qu'il est éternellement, de tout temps». Si legga anche Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, cit., p. 2: « Il a réservé une solidarité entre le passé et l'avenir, une viscosité de la durée, qui fait que le passé reste la substance du présent, ou, autrement dit, que l'instant présent n'est jamais que le phénomène du passé».

della visione penniana del mondo, o, se si vuole, gli occhi diversi della percezione poetica.

2.1.2. *Il confronto con la morte*

La poesia di Giorgio Caproni può aggiungere a questo punto spunti interessanti alla riflessione; in particolare, quella delle sue prime raccolte appare legata ad una sensualità quasi primitiva e manifesta un rapporto diretto, per nulla contemplativo o languido, con le cose. Essa è fatta di vedere, udire, sentire, cioè di «un'acerba avidità giovenile»:³⁵

Lattiginosa d'alba
nasce sulle colline,
balbettanti parole ancora
infantili, la prima luce.

La terra, con la sua faccia
madida di sudore,
apre assonnati occhi d'acqua
alla notte che sbianca.
(Gli uccelli sono sempre i primi
pensieri del mondo).

(Giorgio Caproni, *Prima luce*, in *Come un'allegoria*)

E si notino i due verbi al presente (*nasce – apre*) posti a inizio verso, ma isolati dal soggetto: a dire la sempre nuova «allegoria della vita concepita soprattutto nei suoi bordi terminali, l'alba e la sera e nel reciproco trasmutarsi dell'una nell'altra».³⁶ Per questa via si manifesta una vitalità che sempre più appare velata d'amarezza, in continua lotta con le ombre e con la morte. Più avanti gli uccelli che qui paiono i soli, indisturbati, abitatori del cielo, oltre le stelle con le quali si confondono in metamorfosi ovidiana («il sangue ferveva / di meraviglia, a vedere / ogni uccello mutarsi in stella nel cielo», *Ricordo*), verranno sostituiti dalla «tenebra d'un apparecchio» (*Due appunti 2. Maggio, 1*, in *Il seme del piangere*) che porta la guerra: l'uomo, sostituendosi alla natura

³⁵ Così Aldo Capasso nella prefazione a *Come un'allegoria*, ora in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1057.

³⁶ Biancamaria Frabotta, *Il tempo delle finzioni: il primo libro di Giorgio Caproni*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, 1, gennaio-aprile 1985, p. 41.

con le macchine, nega ogni possibilità di un incontro pacifico.³⁷ Negli anni dell'ermetismo, cioè della poesia "irrelativa", la relazione che ancora si cerca è quello tra l'io e la natura e il tempo è percepito come trascorrere del giorno e delle stagioni, da intendersi come «figurazione ridotta [...] del tempo assoluto».³⁸ In queste poesie troviamo una grazia malinconica, un mondo quasi crepuscolare (dissolvenza: «da me segreta ormai / silenziosa t'appanni / come nella memoria», *Dietro i vetri*, in *Come un'allegoria*), che resistono al sentimento della morte (già nella dedica alla fidanzata perduta precocemente). È l'estrema evidenza dell'esserci in lotta col suo contrario. Il tempo è quello di sensazioni appena trascorse, di cui ancora trema l'aria, di presenze còlte prima di svanire:

Quando più sguscia obliquo
il sole su queste strade
ogni cortile ha strane
battaglie, con ingenue grida.

Nel tocco delle campane
c'è ancora qualche sapore
del giubiloso soggiorno;
ma se mi passa accanto
un ragazzo, nel soffio
della sua bocca sento
quant'è labile il fiato
del giorno.

(Giorgio Caproni, *Fine di giorno*, in *Come un'allegoria*)

La sera, come nota Adele Dei,³⁹ è ricordo del giorno, il vento, il fiato, il suono delle campane, possono prolungare un'apparizione e renderla presente ai sensi, ma sempre nella consapevolezza della sua precarietà. C'è il senso di una sospensione e di un'attesa che confinano con la morte: «Con un sorriso a fiore / di labbra, s'affaccia / alla solita attesa» (*Immagine della sera*, in *Come un'allegoria*).

Anche qui sarà opportuno osservare l'uso che viene fatto di avverbi e congiunzioni temporali. Così si nota un netto prevalere di *ancora*, *mentre*, *ora*, *già*: «nella mia bocca *ancora* / assopita»; «A quest'ora il sangue / del giorno infiamma *ancora* / la gota del

³⁷ «Insomma, Caproni non può essere ascritto alla poetica dell'innocenza sensuale e della grazia della povertà che è una delle dimensioni principali della letteratura italiana del Novecento, tanto in poesia (Saba, Penna) quanto e ancor più in narrativa», Italo Calvino, *Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)*, in *Saggi*, cit., pp. 1024-1025.

³⁸ Stefano Colangelo, *Elementi della temporalità caproniana*, in AA.VV., *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di Elisabetta Graziosi, Bologna, CLUEB, 2008, p. 200: «ed è la scelta di questa figurazione e di questo paradigma [...] a proporre un primo varco d'uscita dalla retorica ermetica: si potrebbe parlare, semplificando, di un "sentimento del giorno", di un'esplicita e consapevole riduzione concreta del "sentimento del tempo"».

³⁹ Cfr. Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 12.

prato»; «Nel tocco delle campane / c'è ancora qualche sapore»; «Ma io sento ancora / fresco sulla mia pelle il vento»; «*Mentre* commuove / dei voli l'aria il giro»; «*Mentre* per la pastura / si sparge l'amaro aroma»; «*Mentre* la piana cede / al sonno»; «*mentre* s'oblia / nell'orizzonte d'erbe / il cuore»; «*Ora* è tempo che s'apra / ilare ai vostri lini / un colore»; «*Già* un sentore / d'estate [...] / esala in un rossore». Questi trasmettono un senso di continuità dell'azione, di una sua durata, di un suo compiersi in un tempo effimero e irripetibile. Siamo in presenza di un *carpe diem* teso e modulato attraverso variazioni continue e un linguaggio ansioso, instabile, claudicante. Caproni mette in versi «la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza»: ⁴⁰

(Voci e canzoni cancella
la brezza: fra poco il fuoco
si spenge. Ma io sento ancora
fresco sulla mia pelle il vento
d'una fanciulla passatami a fianco
di corsa).

(Giorgio Caproni, *San Giovambattista*, in *Come un'allegoria*)

Nel primo Caproni c'è il senso dell'evento e dell'epifania, egli costruisce le sue poesie come miracoli di grazia fulminante, ed ecco Penna: la poesia di entrambi è fatta di cose presenti, di sensazioni concrete e istantanee; e si pensi anche all'uso del "ma" avversativo, visto anche poco sopra, pronto a rimettere in gioco l'io, a prolungare un'azione, un gesto, ⁴¹ o l'impiego della congiunzione coordinante "e": «Ma io sento ancora / fresco sulla mia pelle il vento», *San Giovambattista*; «ma ride il sole / bianco sui prati di marzo», *Marzo*; «e cade / strano nella frescura un suono», *Sei ricordo d'estate*. Inoltre l'uso ricorrente dell'*enjambement* – che qui più che in Penna contribuisce a conferire inattese possibilità semantiche alle parole – spezzando il verso ne inarca il ritmo, generando uno squilibrio e uno scarto dovuti all'eccezionalità dell'evento. Rispetto a tanta poesia della negazione di quegli anni e del nostro tempo, in questi versi sembra di intravedere un tentativo di superamento del vuoto, c'è la sospensione del trasalimento, «una prova minuta di catarsi in atto, dinanzi al predetto male della materia». ⁴²

⁴⁰ Giorgio Caproni in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 102.

⁴¹ Cfr. Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, cit., p. 48.

⁴² Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 337.

Il tempo presente è però teso tra l'evento e la sua memoria, sospeso tra apparizioni e sparizioni che fanno già presagire le più tarde «sparizioni» del *Conte di Kevenhüller*. Il presente è già passato e il passato è ancora un po' presente:⁴³

Finita
la leggera canzone,
mentre senza un saluto,
senza un cenno d'addio
mi muore il giorno, e anch'io
dentro il cuore m'abbuio,
te ne sei andata, e il buio
di te più non s'adorna

(Giorgio Caproni, *Mentre senza un saluto*, in *Finzioni*)

Estrema rarefazione e precarietà di una poesia che «deve sfiorare la realtà senza rappresentarla»,⁴⁴ in cui il presente verbale toglie ai testi il peso del passato (e dunque della storia) o quello dell'attesa del futuro (il male della guerra, le cui nubi si addensano all'orizzonte), rendendoli estranei ad una «presa troppo umana».⁴⁵ È tuttavia ineluttabile il confronto più diretto con la morte, di cui l'addio e il buio diventano segni distintivi. Viene chiamato in causa Penna, come accade in un testo degli anni Cinquanta:

Il rumore dell'alba com'è forte!
Ma Penna dice altrimenti, e s'esprime
più piano, senza il vento della morte
che invece scuote certune mie rime.

(Giorgio Caproni, *Il rumore dell'alba com'è forte!*, in *Poesie disperse*)

In Penna il buio è una «variante oraria del tempo meteorologico»,⁴⁶ e la morte, quando è presente, è per lo più uno stato d'animo, un'«ansia» che, senza apparente spiegazione, «i ridenti occhi / già turba / al fanciullo» amico del poeta (*Cimitero di campagna*). «Penna è insensibile alla Storia come evoluzione o processo»⁴⁷ e quando la presenza della morte si fa più evidente, essa viene esorcizzata attraverso la resurrezione offerta dalla ripetizione infinita delle cose:

⁴³ Così Silvio Ramat: «[Caproni] è il poeta, non dimentichiamolo, della condensazione della storia in un sol punto – il presente –, e quindi del tradimento della legge diacronica. [...] (Tra parentesi, saranno proprio i dati della storia esterna, più tardi – fra il '43 e il '47, nella serie *Gli anni tedeschi* –, a rappresentare in Caproni questo emergere in icona del male, questo suo tetro scatto, appunto, da latenza a evidenza.)» (Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit., p. 337).

⁴⁴ Gaetano Mariani, *Primo tempo di Giorgio Caproni*, in AA.VV., *Genova a Giorgio Caproni*, cit., p. 12.

⁴⁵ Ivi, p. 20.

⁴⁶ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 54.

⁴⁷ Remo Pagnanelli, *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, p. 12.

Addio fanciullo, entra nel buio ancora.
E questa è la mia strada, buio sul fiume.
Fin che il mondo vorrà. Ma il nostro lume
segreto si riaccende, ad ora ad ora.

(Sandro Penna, *Addio fanciullo, entra nel buio ancora*, in *Stranezze*)

Nel primo verso di questa poesia l'avverbio «ancora» dice un presente che ritorna, come pure, alla fine, il verbo «riaccende»: il buio e il lume sono destinati a ripetersi «Fin che il mondo vorrà». Eros tende il tempo e allontana la morte, generando un desiderio inesausto, sempre rinnovabile e sempre rivolto a quei fanciulli eterni adolescenti nei quali non v'è traccia d'evoluzione.⁴⁸ In Caproni, invece, la morte conferisce dimensione al tempo, è coscienza del suo trascorrere, del passaggio dal poco al nulla. Questo sentimento si rafforza nel contrasto con la percezione del passato: di fronte ai trasalimenti dell'essere il tempo non è più ripetibilità, ma rottura. Si pensi ad esempio all'incipit di *Ad Olga Franzoni* (in *Ballo a Fontanigorda*): «Questo che in madreperla / di lacrime nei tuoi morenti / occhi si chiuse chiaro / paese». Qui il «si chiuse» porta a pensare che la morte abbia storicizzato l'evento, sottraendolo quindi alla finzione poetica e collocandolo nell'elegia, nel pianto. Il passato remoto, del resto, è il tempo degli eventi considerati fuori della loro durata e definitivamente conclusi. Per via di negazione si arriva ad affermare il valore relativo dell'attualità del ricordo, mettendo quindi in crisi il valore assoluto del presente. In questo Caproni vitale e sensuale c'è già Penna, si diceva, ma nello stesso tempo egli è oltre Penna. Questi sembra porre la trasgressione più a livello tematico che linguistico, e continuando a riflettere sul desiderio rimane prigioniero della sua ossessione. Penna è «poeta esclusivo d'amore» (*Stranezze*), anche se di un amore che è *croce e delizia*: «a tale monotematismo» scrive Mengaldo, «corrisponde puntualmente la perfetta unitarietà del linguaggio, [...] certo l'esempio di monolinguismo lirico più rigoroso e assoluto del nostro Novecento».⁴⁹ Caproni, invece, riflettendo sulla storia, acquista coscienza dello sviluppo diacronico del linguaggio, ossia della sua evoluzione come elemento critico e trasgressivo. Il linguaggio, come luogo del sapere e del mostrarsi della vita nel testo poetico, viene

⁴⁸ Ivi, p. 13: «Volendo di passaggio accennare a dei moventi psicologici è chiaro che la patente omosessualità di Penna e la sua fissazione allo stato anale determinano una non coscienza del tempo. Ormai è nozione comune che l'Es sia atemporale e si spiega come per il poeta il desiderio dell'incontro sessuale nella sua concretezza [...] sia il centro attorno a cui ruota tutta una vita. Non esiste e non può esistere nessuna evoluzione per la spinta pulsionale».

⁴⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 736.

messo in discussione. In lui si sentono già i sintomi sintattici e semantici di certo scetticismo (l'allegoria, la finzione)⁵⁰ e di una progressiva nullificazione, che saranno propri della sua fase più matura, in cui «le temps vertigineux s'engouffre dans les failles d'une parole schisteuse et furtive, le poème l'étire ou le condense au fil d'un rapport angoissant au silence. Temps des perceptions vaines, des "asparitions" évanescences, de la parole en exil».⁵¹

L'ambiguità di un presente «sommossa da un passato per lo più recentissimo»⁵² e l'assenza di futuro, a dire la «condensazione della storia in un sol punto»,⁵³ esprimono, con un procedimento inverso rispetto a Penna, la mutevolezza della vita, contro l'immutabilità di tutto ciò che è storia, ovvero evidenza del male, la «pace / finta dell'aria», la guerra, la morte e la fine delle finzioni giovanili:

Sempre col batticuore,
te rapita nell'ansia
continua delle fugaci
ore, tanto sbadata
guardo mentre alla pace
finta dell'aria affidi
la tua risata [...]

(Giorgio Caproni, *Batticuore*, in *Finzioni*)

e proiettano Caproni nell'evanescenza dello spazio poetico in cui «dolce è per un istante / indugiare» sull'indicibile:

E quanto mai
dolce è per un istante
indugiare allora sul tempo
andato – sul giorno,
in così varie e tante
guerre, vinto oramai.

(Giorgio Caproni, *Pausa*, in *Ballo a Fontanigorda*)

Anche in Penna il valore del presente scaturisce dal contrasto con la percezione del passato, ma con esiti ben diversi da quelli intravisti per Caproni. L'imperfetto e il

⁵⁰ Così Caproni in un'intervista: «L'artista in genere tende all'evasione, io invece ho cercato di fare poesia ad occhi aperti e guardare in faccia la realtà fino a metterne in dubbio l'esistenza», «Il Sabato», 1984, ora in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1058. Da queste osservazioni emerge la continuità creativa di Caproni, nonostante gli esiti inquieti e vari del suo itinerario espressivo. Si delinea un rapporto tra parole e oggetti (attraverso la percezione del tempo), che ha nelle prime poesie il suo seme, in quella prima fascinazione l'inizio della sua evoluzione.

⁵¹ Bernard Simeone, *Sandro Penna, le rapt immobile*, cit., p. 83.

⁵² Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia di una poesia tra musica e retorica*, cit., p. 14.

⁵³ Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit., p. 337 (cfr. *supra*, nota 42).

perfetto, «rare se pur significative infiltrazioni»⁵⁴ di tante sue poesie, pongono tra soggetto e oggetto un «diaframma memoriale», col quale si rende maggiormente visibile e percepibile il «trionfo dell'immobilità e permanenza della Vita sulla mutevolezza della Storia»:⁵⁵

Il mio Amore era nudo
in riva di un mare sonoro.
Gli stavamo d'accanto
– favorevoli e calmi –
io e il tempo.

Poi lo rubò una casa.
Me lo macchiò un inchiostro. Io resto
in riva di un mare sonoro.

(Sandro Penna, *Il mio Amore era nudo*, in *Poesie*)

All'«astoricità di fondo [...] dissolta fra intermittenza e ripetizione»⁵⁶ si deve l'alleanza tra l'io e il tempo «favorevoli e calmi», mentre in Caproni il tempo è «andato» e il giorno è «in così varie e tante / guerre, vinto oramai». Il tempo non è messo in discussione solo come categoria filosofica e metafisica, ma come sistema di gesti e segni linguistici. In Caproni la percezione del tempo come momento predispone il linguaggio poetico ad una evoluzione di fronte all'invasione della storia e della guerra, che costringeranno ad una progressiva riduzione della parola poetica, fino all'estrema evidenza della rima come residuale veicolo di senso («La terra. / La guerra. // La sorte. / La morte», *Fatalità della rima*, in *Res amissa*). In Penna la poesia risponde ad un «désir d'intemporalité», che sviluppa la coscienza stessa del tempo nel pre-sentimento dell'eternità, per cui «la chose vue est dérobée à sa précarité».⁵⁷ Ne consegue che anche il linguaggio si sottrae alle precarietà alla quale lo costringerebbe il concepirlo in evoluzione. La lingua di Penna è la lingua di chi *sa* (si pensi all'incipit della sua prima poesia: «La vita... è ricordarsi di un risveglio») e, volendo andare contro, o oltre, la storia, finisce per fissarsi in un'essenziale sentenziosità lirica. È la lingua di chi parla e dice la gioia e la sofferenza della vita senza impaccio, arrivando a definire ciò che per lui è la cosa più importante, il cuore dove l'essere raggiunge il suo limite e il limite definisce l'essere, mettendolo in discussione:

⁵⁴ Alessandro Duranti, *Penna 1939: che cosa è la vita?*, «Paragone», 444, febbraio 1987, p. 78.

⁵⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 737.

⁵⁶ Ivi, p. 735.

⁵⁷ Bernard Simeone, *Sandro Penna, le rapt immobile*, cit., p. 82.

Felice chi è diverso
essendo egli diverso.
Ma guai a chi è diverso
essendo egli comune.

(Sandro Penna, *Felice chi è diverso*, in *Appunti*)

2.2.

SANDRO PENNA: L'EROS COME UTOPIA

La parola poetica di Sandro Penna sceglie il corpo e il paesaggio come spazi privilegiati di una ricerca ontologica inesausta, che esalta la fisicità delle percezioni attraverso veloci illuminazioni. L'esistenza si confronta con l'alterità e la natura partecipa dei sentimenti dell'individuo, esteriorizzando i moti del cuore di un'identità tormentata:

Mi guardavano muti
meravigliati
i nudi pioppi: soffrivano
della mia pena: pena
di non sapere chiaramente...

(Mi avevano lasciato solo, in Poesie)

La felicità e la meraviglia che derivano dalla contemplazione poetica sono minacciate dall'irruzione del negativo, abitate dal sentimento dell'effimero, che è in rapporto con la natura e che dà origine a un'utopia irrisolta, sfiorata dall'elegia.¹ Il piacere è minacciato da una pena che invade la pagina, per cui gioia e dolore sono la diastole e la sistole di un'esistenza perennemente in bilico. L'eros, sorgente di questo idillio elegiaco, è alla base della relazione che l'io instaura con l'altro da sé e col mistero «di non sapere chiaramente». È un movimento sospeso tra la fine e il divenire, che lascia intravedere intermittenti possibilità di salvezza, momenti in cui sembra di poter scorgere la pura gioia, resa nella concisione della forma epigrammatica in cui dialogano la ricerca di sé, la dimensione cosmica e l'esperienza erotica.

Nel sublime antifrastico di queste poesie si manifesta il senso delle cose, emergono dettagli rivelatori che interrompono il percepire abituale e ogni situazione cessa di

¹ In questo spazio dimora la grande varietà d'accenti che compongono il monostilismo penniano, che può essere elegiaco e trattenuto, oppure ampio e sobrio, fino a raggiungere spunti prodigiosi.

essere occasione, per assumere una profondità che si apre alle suggestioni dello straniamento e dello slittamento emotivo:

Com'ero lieto sotto un albero in fiore.
Credevo di soffrire ed ascoltavo
i fanciulli voler baciare un cane.
Rispondeva un guaito, – e una risata
spavalda mi faceva ancor più triste.
Tutto poi si perdeva nella luce
ed il bacio mi stava ad ascoltare.

(*Com'ero lieto sotto un albero in fiore*, in *Croce e delizia*)

Penna traduce la realtà nella presenza vibrante e sconcertante di luoghi ed esistenze periferiche, apparentemente senza storia, senza un prima né un dopo, ma in cui convivono sofferenza e amore, l'una complementare all'altro. Tutto si perde nella luce di una dimensione primigenia non definibile se non attraverso un lieve e veloce segno poetico. Come ha scritto Alfonso Berardinelli, «Penna istituisce questo altrove, questa seconda realtà esente dalla realtà storica: una realtà di ore, di stagioni e di corpi, una natura sovranamente splendente e variabile». ² L'accettazione di questo spazio scentrato, sospeso tra concretezza e astrazione, garantisce una sorta di inalterabilità rispetto alla crisi che caratterizza i nostri tempi politici e poetici.

Nella naturale predisposizione alla marginalità esistenziale il sogno e l'infinito si trasformano in un altrove estatico e luminoso: nella prospettiva scorciata dei versi uno spazio imperfetto diventa assoluto, viene strappato all'incertezza del presente. Spetta al poeta il compito di recuperare questa realtà dimessa e anonima in una sorta di mappa mentale, l'atlante di una geografia interiore e intima, ma allo stesso tempo, a suo modo, religiosa e civile.

2.2.1. *La dialettica del desiderio*

In versi concisi e lapidari l'*esprit de délicatesse* di Penna fissa l'intensità dell'istante attraverso una percezione sensoriale e psichica che supera tutti i segni che circondano l'essere. Anche la storia in quanto categoria umana e intellettuale viene messa da parte,

² Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 151.

mentre il confronto è aperto col tempo, con le stagioni, le ore, i momenti che passano, gli attimi. Si potrebbe dire, prendendo in prestito le parole di Sereni, che Penna è «custode non di anni ma di attimi» in cui un gesto si assolutizza in evento.³

Si potrebbero ricordare le parole di Ermanno Krumm: «Basta un nulla [...] perché in un attimo rivelatore si abbia l'epifania di un impossibile equilibrio, l'intuizione di qualcosa che si arresta nel flusso continuo del mondo [...]. È un punto fermo in cui, però, qualcosa danza».⁴ Qualcosa danza nelle parole di Penna: egli mette in scena degli oggetti concretissimi, che, inserendosi in un processo di intensificazione emozionale, rendono determinato e nitido il mondo psichico. Spetta al desiderio, elemento dinamico, il compito di collegare i due mondi, quello delle cose e quello della psiche: la poesia sembra trascendere i limiti, ma rimane sempre legata ai particolari fisici della natura, del corpo, del sesso e dello spirito, che rappresentano un territorio da esplorare infinitamente, per esprimere un piacere di cui occorre rinnovare la pronuncia. Così Penna crea il mito dell'altro – il fanciullo – oggetto e asse del suo desiderio:⁵

Esco dal mio lavoro tutto pieno
di aride parole. Ma al cancello
hanno posto gli dei per la mia gioia
un fanciullo che gioca con la noia.

(*Esco dal mio lavoro tutto pieno, in Poesie*)

L'eros è come una musica contrappuntistica, che emana dagli dei e avvicina ad essi, ma allo stesso tempo la voluttà risolve solo parzialmente il contatto dell'io con l'alterità e conferma il dualismo insormontabile dell'essere, la sua incapacità di partecipare alla vita. In quanto oggetto di un desiderio mai risolto, mai compiuto, l'altro non coincide con l'io, ma rimane avvolto in un mistero che tuttavia ne custodisce anche la potenzialità: esso si adempie sotto l'egida della visione luminosa e irraggiungibile del fanciullo chiuso nel suo pudore o nella sua noia, un'immagine che lo sguardo non può profanare e che per questo è disponibile ad infiniti ritorni.

³ Come ha scritto Elio Pecora nella poesia di Penna troviamo «la particella che accoglie in sé la vita e l'universo, l'attimo che chiude in sé ogni tempo» (Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 72). E si legga anche Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narratività*, cit., p. 15.

⁴ Ermanno Krumm, *Lirica moderna e contemporanea*, cit., p. 134.

⁵ Cfr. Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narratività*, cit., pp. 13-14: «In Penna la vita materiale è liberata da ogni valenza comica e grottesca, perché, semplicemente, il poeta l'accetta nella sua datità, al suo grado zero, e può in tal modo trasferirla in una dimensione altamente spirituale. Il fatto è che Penna non mescola mai corpo, mondo esterno, cose: il corpo dell'amato non cessa infatti di essere se stesso, qualcosa di definito nella sua bellezza e grazia, riflesso della immensa bellezza del mondo. Poeta della corporeità significa infatti poeta del *tutto*, ossia del corpo come carne, mente, spirito; come capacità di progettare, di slanciarsi verso il mondo e di ricordare».

Non c'è conflitto e non c'è fusione, perciò non c'è conoscenza: la relazione con l'altro da sé, con il suo mistero, è relazione con ciò che, in un mondo in cui c'è tutto, non c'è mai. Tuttavia, proprio tale imperfezione fa emergere la contraddizione di un'istanza a venire, in cui si riproduce la coppia tempo-atemporalità, che tende continuamente la poetica dell'autore perugino, «sviluppando le correlazioni della sfera intuitiva tra percezione, memoria e immaginazione»: ⁶ in quanto attesa di qualcosa che non si realizza nel presente il desiderio sposta il suo oggetto in una dimensione che non è di questo mondo, che non appartiene alla storia e alla nostra società. In questo senso il rapporto con l'altro potrebbe essere considerato fallimentare. Lo è nella misura in cui si intenda l'eros come possessione e conoscenza, ma esso non è niente di tutto ciò. ⁷ Se Penna da un parte non ignora i tempi storici in cui vive, riservandogli spazio nei propri taccuini, ⁸ dall'altra ne coglie la non vitalità, quasi, potremmo dire, la non dignità poetica: l'eros è altra cosa, partecipa di una natura divina che non ha a che fare con le categorie umane. Se noi potessimo possedere e conoscere l'altro, non sarebbe più altro, non sarebbe più mistero, ossia oggetto del desiderio. Possedere e conoscere sono invece sinonimi e attributi del potere. L'eros di Penna è al di fuori della società ed è contro la storia, in quanto ne rifiuta le logiche più comuni: la sua relazione con l'altro si basa sul non riconoscimento di leggi e regole prestabilite. ⁹

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ L'eros di Penna è rinuncia e speranza che si rinnova. Così Alfonso Berardinelli: «Non c'è altra legge che quella dettata dagli alti e bassi dell'energia erotica e vitale, con le sue ierofanie della pienezza e della perdita, della presenza e dell'abbandono. [...] Penna è aiutato in questo dalla sua religione della fisicità. Il corpo e la vita del corpo sono tutto ciò che Penna conosce dell'anima e dello spirito. [...] Il mondo sociale è percepibile, ci offre la forma fisica determinata dei nostri oggetti d'amore. Il mondo storico è invece solo pensabile: non attraverso la memoria che il corpo ha di se stesso nel tempo, ma attraverso la memoria morale e ideologica. A questo secondo sistema della coscienza e della memoria [...] Penna ha rinunciato» (Alfonso Berardinelli, *Penna o l'altrove*, in AA.VV., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2000, p. 21).

⁸ Su questo tema si possono dare due letture. Una è quella di Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 177: «Penna si mette fuori dalla storia, ignorandola. È anche lui un borghese, un piccolo borghese [...], ma vive e si regola, quindi si esprime poeticamente, *come se fosse* prosciolto, svincolato da qualsiasi classe sociale. Bisognerà spiegarci meglio: si vedrà che la giustificazione storica, l'*esserci* della storia, della poesia di Penna è tutto in quel *come se*. Anticipiamo la spiegazione, dicendo che quel *come se*, quel *come essere* fuori dalla storia, è già un prendere atto della storia, già un modo di esserne condizionato». L'altra lettura è quella di Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narritività*, cit., pp. 18-21: «È chiaro che Debenedetti pensa alla storia come un assoluto, come STORIA in breve, sede esemplare dell'agire umano; e da questo ha in lui origine l'idea sia del *cronachismo* sia dell'*evasività* presunta di Penna: due facce della stessa medaglia, cioè quella dell'esclusiva concentrazione del poeta sui minimi e massimi accadimenti privati dell'esistenza. Ma questi non sono meno "storici" anche se appartengono alla cronaca biografica, non per nulla spunto della moderna storiografia. [...] In realtà, i taccuini o i diari di Penna mostrano lacerti d'attenzione alle vicende storiche che smentiscono la presunta sottrazione del poeta alla storia: si pensi, in particolare, alle pagine in cui Penna racconta della ritirata tedesca da Roma, riportate da Elio Pecora nel suo volume biografico».

⁹ Si legga Alfonso Berardinelli, *Penna o l'altrove*, in AA.VV., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 19: «In ognuno dei suoi versi si celebra l'assenza e l'irrelevanza di una storia che viene allontanata e messa da parte con il gesto indifferente di chi sta guardando altrove. Sovrana è l'indifferenza di Penna alle vicende del mondo storico».

L'esperienza dell'io è collocata quindi in una lontananza che determina un rapporto diverso con la realtà. Solo nell'eros, segreto e misterioso, povero e vivo, Penna può collocare la possibilità di un altrove che è salvezza e perdizione contemporaneamente:

La madre mi parlava dell'affitto.
Io ero ad altra riva. Il mio alloggio
era ormai in paradiso. Il paradiso
altissimo e confuso, che ci porta
a bere la cicuta...

(Ero per la città fra le viuzze, in Poesie)

Ci sono momenti in cui l'autore condensa la trascendenza in ciò che accade e la poesia diventa il luogo in cui una circostanza si assolutizza contro la minaccia del vuoto, senza tuttavia la scappatoia della verticalità. La realtà quotidiana può assumere i tratti di un paradiso in terra «fuori del quale abitano [...] la precarietà e la morte»,¹⁰ tuttavia, poiché il desiderio non trova una compiuta realizzazione ma prelude ad uno smarrimento emotivo (qui il paradiso è «altissimo e confuso»), la distanza sembra essere la vera cifra di una poesia che partecipa di una doppia natura, positiva e negativa allo stesso tempo. La trasfigurazione del reale, mediata dalle immagini dei fanciulli, non porta soltanto ad una diversa misura delle cose, ma anche a saggiarne i limiti: Penna non sembra in grado di meditare sulla trascendenza, eventualmente può nominarla, sfiorarla, farla esistere per infiniti attimi sulla pagina, accanto all'immanenza che ci è toccata in sorte.

Nel gesto distratto, nell'evento non realizzato ma solo atteso, si rivela una «nostalgia d'infinito»¹¹ che è sorgente del desiderio; al contrario, nell'atto compiuto il desiderio si consuma, eros scompare e dell'amore rimane solo un misero sesso, che non ha più nulla di divino, ma testimonia di un'esistenza spogliata della momentanea numinosità, lasciata a se stessa e al proprio esilio:

Poi fu una cosa povera, avvilita,
nascosta da una mano, il segno della vita.

(Poi fu una cosa povera, avvilita, in Appunti)

L'irradiante immobilità delle sue immagini è appena screziata dalle vicende di una cronologia che non è storica ma biologica».

¹⁰ Così Elio Pecora, *Premessa alla nuova edizione*, in *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. XXIX.

¹¹ Roberto Deidier, *L'estate se ne andò senza rumore*, in AA.VV., *La vita... è ricordarsi di un risveglio. Letture penniane. (Atti del convegno – Roma, 30 maggio 2007)*, a cura di John Butcher e Magda Vigilante, Roma, Fermenti Editrice, 2007, p. 20.

Costretta in questa contingenza, la *pars costruens* del sistema poetico penniano si capovolge, il sogno preannuncia la distruzione in cui si cerca di trovare sollievo dal peso di un desiderio troppo intenso, tuttavia immaginarne o sperarne la fine lo rende più forte:

Come l'amante fugge l'altro amante
solo perché non pesi troppo amore,
così sogni un paese dove un vento
gelido abbia distrutto ogni fanciullo.

(*Come l'amante fugge l'altro amante*, in *Confuso sogno*)

In ciò consiste la qualità più profonda e sapienziale della poesia, che si confronta simultaneamente con la gioia e con il dolore, con il finito e l'infinito, la realtà e la surrealtà immaginosa dell'eros, che impasta di sé un'utopia intermittente, fallimentare e tuttavia tenace e necessaria.¹² All'illusione si alterna la realtà per quello che è, alla solarità il lutto, e l'anima del poeta è «triste e / calma» (*Andare nella vita*, in *Confuso sogno*), consapevole del fatto che la bellezza e la felicità si trovano solo nella lontananza o nell'assenza, in un altrove che si schiude come una promessa:

Esiste ancora al mondo la bellezza?
Oh non intendo i lineamenti fini.
Ma alla stazione carico di ebbrezza
il giovane con gli occhi ai suoi lontani lidi.

(*Esiste ancora al mondo la bellezza?*, in *Confuso sogno*)

2.2.2. *Il topos dell'incontro*

Una chiave d'accesso a questa poetica potrebbe essere il topos dell'incontro come base da cui si sviluppa, o verso cui procede la poesia, nel tentativo di ricostruire il rapporto tra alterità e realtà. I luoghi privilegiati degli incontri (e della trascendenza) sono gli orinatoi, le stazioni, i treni, i prati delle periferie cittadine, i sobborghi: sono luoghi marginali che assumono la valenza di un altrove che predispone etimologicamente all'avventura, cioè a ciò che deve venire, ai battiti e ticchettii alterni

¹² Cfr. Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 23: «nella sua divinità, il mondo fanciullesco resta inossidabilmente disumano. I fanciulli trasformano l'esperienza del mondo; la trasfigurano; la rendono vivibile, ma non la cambiano. [...] I ragazzini di Penna non salveranno mai il mondo, non essendoci nel mondo niente da salvare».

dei sensi. L'attimo in questi casi è il momento in cui viene restituita la dimensione della totalità e dell'assolutezza a ciò che è incompleto e imperfetto. L'incontro prepara una svolta nella condizione dell'essere, che può così resistere al vuoto che gli si fa intorno:¹³

Ero per la città, fra le viuzze
dell'amato sobborgo. E m'imbattevo
in cari visi sconosciuti... E poi
nella portineria dov'ero andato
a cercare una camera ho trovato...
Ho trovato una cosa gentile.

(*Ero per la città, fra le viuzze, in Poesie*)

I versi hanno le movenze di apparizioni, che da una parte offrono un appoggio e un sostegno al destino dell'io, e dall'altra manifestano la fuggevolezza che alberga nelle cose. Nell'incontro con l'altro Penna cerca il gesto umile e quotidiano, la sensualità carica di mistero degli adolescenti, in cui persino l'atto fisiologico può assumere un valore spirituale:

Il cielo è vuoto. Ma negli occhi neri
di quel fanciullo io pregherò il mio dio.

Ma il mio dio se ne va in bicicletta
o bagna il muro con disinvoltura.

(*Il cielo è vuoto. Ma negli occhi neri, in Poesie inedite*)

L'incontro è teso tra due poli: il «vuoto» del cielo e il «dio» pregato dal poeta, che «è a un tempo umano e animale; angelo terrestre non conosce peccato, non colpe né fini. [...] È l'uomo prima delle costrizioni sociali, della discesa nella scontentezza e nel compromesso».¹⁴ Penna non ha altro dio e l'eros si conferma come esperienza della solitudine e della distanza (si noti l'uso del deittico «*quel* fanciullo»): la vera vita va cercata non qui ma altrove, più in là, in una increspatura dell'esistenza, in un incontro in cui si compia una minima rivoluzione intima e psicologica, che nel tratto solo accennato cela ciò che sta al di sotto del pensiero cosciente, qualcosa che resta dentro e determina un destino profondo. Il futuro ribadisce l'infrazione della norma: non più presenza, ma

¹³ Cfr. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, cit., p. 60: «la forme universelle de toute expérience (*Erlebnis*) et donc de toute vie, a toujours été et sera toujours le *présent*. il n'y a et il n'y aura jamais que du présent. L'être est présence ou modification de présence. Le rapport à la présence du présent comme forme ultime de l'être et de l'idéalité est le mouvement par lequel je transgresse l'existence empirique, la factualité, la contingence, la mondanité, etc.».

¹⁴ Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 94.

distanza, perché solo nella lontananza si può cogliere il senso di un mistero. Separato dalla storia e dalla materialità, a cui fanno allusione ben diverse forme di liberazione o di abbandono («il mio dio se ne va in bicicletta / o bagna il muro con disinvoltura»), l'eros scaturisce da un desiderio rivolto al futuro («ma negli occhi neri / di quel fanciullo io pregherò il mio dio»), mentre il presente, ponendosi come intervallo tra il qui e l'altrove, è mancanza in cui la stessa possibilità del desiderio vacilla o si manifesta, ancora una volta, in un'immagine solo sognata:

Non rivedrò il paese ove la sera
cala alla lenta nebbia l'angelo del lavoro.
La luce rivedrò, la luce d'oro
ove brilla il fanciullo. E nella sera
brillan, sognando, le sue gote accese.

(Non rivedrò il paese ove la sera, in Poesie inedite)

Il vedere è un ri-vedere, è novità e ripetizione allo stesso tempo, e il futuro introduce a una dimensione sottratta ad ogni forma di esperienza comune. La trasgressione della realtà è tesa tra negazione e affermazione («Non rivedrò il paese», «La luce rivedrò») e l'incontro col fanciullo è l'evento che può trasformare il destino: la contingenza lascia il posto alla «luce d'oro»; la realtà sensibile cede ai sensi e allo sguardo poetico, che operano una trasformazione radicale del mondo. Questa condizione continuamente disponibile al cambiamento sembra liberare il corpo dai legacci mondani e l'eros prepara a qualcosa di nuovo, in cui allegria e vertigine si confondono.¹⁵ Lo spazio indefinibile e immenso determinato dal gerundio «sognando» concentra in sé il senso della durata, ma anche di un altrove aperto ad infinite possibilità, in cui il pensiero diventa, anzi è, materia e fondamento di una nuova realtà. La «luce d'oro» e le «gote accese», sono allora i prodotti di un'immaginazione che rende possibile il movimento dalla condizione mortale a quella immortale.

Il vero significato della poesia si realizza proprio nella dissimulazione di questo rapporto con la morte e «l'io, nel mezzo di questa dinamica circolare, rischia di confondere l'origine con la fine»:¹⁶

¹⁵ Così scrive Penna nel suo taccuino il 3 agosto del 1928: «e mi prende ancora una sanguinante malinconia per questa indipendenza assoluta di ogni cosa dalle altre del mondo, per questa impossibilità di comunioni perfette fra tutte le cose: fra due stati d'animo della stessa persona, fra due esseri che, amandosi, non si congiungeranno mai perfettamente e interamente», ora in Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 66.

¹⁶ Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, cit., p. 48.

Mi adagio nel mattino
di primavera. Sento
nascere in me scomposte
aurore. Io non so più
se muoio oppure nasco.

(*Mi adagio nel mattino, in Giovanili ritrovate*)

La coppia vita-morte è alla base della dinamica utopica, e segna anche l'esaltazione dell'io teso tra questi opposti segni del desiderio. La morte non è più soltanto un vago sentimento, ma un momento chiave della tensione verso una possibile eternità, che «non è l'innalzamento sovraterraneo, ma lo splendore della [...] caducità».¹⁷ Non si tratta più di trattenere un gesto o un evento prima che svanisca, quanto piuttosto di ri-dirlo proiettandolo al futuro. Il distacco e la morte sono, quindi, complementari all'incontro, anzi lo rendono possibile infinite volte:

Tu morirai fanciullo ed io ugualmente.
Ma più belli di te ragazzi ancora
dormiranno nel sole in riva al mare.

Ma non saremo che noi stessi ancora.

(*Guardando un ragazzo dormire, in Stranezze*)

Il fanciullo è colui che «abita la dimensione del desiderio» e «rappresenta l'immagine ideale, sognata, dell'amore; l'altro da sé umanamente armonioso, ben lontano e anteriore all'omoerotismo».¹⁸ Da una parte egli salva il poeta dal mondo degli adulti, rappresentando una dimensione alternativa alla realtà che si vuole normale; dall'altra è proprio sulla pelle chiara di questi giovani, che si distende più nettamente l'ombra del futuro. Tale consapevolezza apre però lo spazio infinito dell'*ancora* possibile, di un altrove luminoso e marino, in cui la vita continua, ciclicamente rinnovandosi (come nel ripetersi delle stagioni), riproducendosi come in un gioco di specchi che permette di eludere la fine.¹⁹

In questa prospettiva è fondamentale l'incontro dei corpi con la natura²⁰ (anche in chiave simbolica), in una sorta di rito panteista che celebra l'inesprimibile attraverso

¹⁷ Così Italo Testa, *Giustizia poetica*, «Atelier», 50, XIII, giugno 2008, p. 141.

¹⁸ Elio Pecora, *Postfazione*, in Sandro Penna, *Confuso sogno*, Milano, Garzanti, 1980, p. 140.

¹⁹ Cfr. Magda Vigilante, *Guardando un ragazzo dormire*, in AA.VV., *La vita... è ricordarsi di un risveglio. Letture penniane. (Atti del convegno – Roma, 30 maggio 2007)*, cit., pp. 34-35.

²⁰ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 180: «La natura è, per un poeta come Penna, una patria dove l'uomo vive». E in un appunto del 1928 Penna scriveva: «Quando, stanchi di una lunga discussione con

L'allontanamento dalla civiltà, in una dimensione in cui la parola scava in un abisso riportando alla luce i sensi:

Sole senz'ombra su virili corpi
abbandonati. Tace ogni virtù.

Lenta l'anima affonda – con il mare –
entro un lucente sonno. D'improvviso
balzano – giovani isolotti – i sensi.

Ma il peccato non esiste più.

(*Sole senz'ombra su virili corpi, in Poesie*)

L'immersione nella natura ha nella visione canicolare dei sensi il momento rivelatore di interne illuminazioni che si confrontano con i termini opposti di virtù e peccato. L'eros «non subisce le leggi della civiltà»²¹ e partecipa di un'altra natura, non morale ma luminosa e divina, atemporale e in certo senso trascendente, ovvero lontana dalla materia autobiografica e dalla contingenza del momento. Sebbene l'incontro sia breve, e si concluda con un balzo dei sensi (ecco l'indizio, l'epifania solo allusa e sfiorata), esso lascia strascichi a livello psicologico. Nel silenzio rimane la sospensione onirica (il sonno è «lucente», perché presuppone il sogno), che è abbandono ad uno spazio *autre* da cui emergono i sensi come isole nel mare delle indistinte passioni in cui si concreta l'assoluto.²²

All'assedio del nulla Penna contrappone un mondo fisico e nello stesso tempo psichico in cui l'esteriorità si risolve in interiorità:

Il sole che ha brunito questo corpo
di giovinetto cede la sua forza.

stupide persone intellettuali, dove non si è stati compresi e si è presi per matti o stupidi, solo perché un poeta confessa il suo modo di pensare, oh allora ci si sente finalmente forti e la poesia ha bisogno di eroismo. E poi si va a conversare con la sola persona che ti comprende: la Natura» (ora in Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 64). Elio Pecora aggiunge: «Nella natura si perdeva e allo stesso tempo si ritrovava; [...] dimenticava le proprie attese e le angosce che lo attanagliavano, come se una norma misteriosa e inesorabile lo guidasse, lo comprendesse, ed era la norma che regolava l'infinita complessità dell'esistenza» (Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 65).

²¹ Così Elio Pecora, *Premessa alla nuova edizione*, in *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. XXIX.

²² Cfr. Daniela Marcheschi, *Nel sonno incerto sogno ancora un poco*, in AA.VV., *La vita... è ricordarsi di un risveglio. Letture penniane*, cit., p. 11: «il "sogno" [ha] in Penna una connotazione positiva in quanto dolcezza futura dell'amore atteso e presenza del bisogno naturale di esso. Il "sogno" assume pertanto la valenza di una concreta funzione del corpo e rappresenta lo slancio verso la vita e nel tempo; mentre il "sonno" [...] è il suo polo indispensabile. Infatti, alla maniera di Nietzsche, il "sonno" è ciò che consente all'essere umano di riacquistare le proprie virtù, fra cui, appunto, quella di sognare, di proiettarsi nel flusso di volta in volta lieto e malinconico dell'esistenza. [...] Tuttavia, [...] il sonno appare in Penna un piacevole abbandono alla vita delle passioni, il sussultare improvviso del corpo che impone le sue concrete ragioni [...]. Sembra che Penna voglia qui dialogare con Leopardi per ribadire, all'opposto, che il "sonno" e il "sogno" sono comunque entro un a sorta di *continuum* vitale, sono un sentire *sempre* la vita e le sue istanze, non un interromperle».

Ma resta al bacio tenue ancora
il giovinetto immobile: già sogno...

(Il sole che ha brunito questo corpo, in Poesie)

Il sole qui «cede la sua forza», sta tramontando, e Penna coglie il momento in cui la sua luce e il suo calore affievoliscono nel passaggio dal giorno alla sera. La fisicità e divinità dell'astro si trasmettono alla figura del «giovinetto», mentre, nell'incertezza del transito, il deittico “questo” si occupa di rendere concreta ed essenziale la presenza del suo corpo «brunito» che ha assorbito il calore e la luce vitale del sole. Il secondo distico introduce il momento della durata, ben rappresentata dall'avverbio temporale “ancora” che trattiene il tepore del bacio prima che si dissolva e che apre lo spazio profondo e oscuro dell'io, dell'interiorità psichica, in cui il fanciullo è immobile come qualcosa di assoluto che, vinti il tempo e la Storia, non muta. Il secondo avverbio temporale “già” produce lo slittamento quasi improvviso dal piano della concretezza a quello della visione onirica, che i tre punti finali sospendono nell'indeterminatezza, nel non compiuto e dunque nel grumo assoluto di un'esperienza archetipica e primigenia che ha la sfumatura conturbante dell'infinito. I deittici e gli avverbi assolvono la doppia funzione di rendere concreta la determinazione spaziale e di segnare la distanza di chi guarda le cose senza parteciparvi, realizzando così il doloroso dissidio tra l'immanenza e la trascendenza attinta nel sogno. La poesia occupa lo spazio di questa divergenza: solo nell'eros, segreto e misterioso, povero e vivo, Penna può risolvere il qui nella possibilità di un altrove. Nello scarto tra parola e cosa prende forma l'utopia che rivela l'essere attraverso l'incontro misterioso tra corpo e cosmo:

Ecco il fanciullo acquatico e felice.
Ecco il fanciullo gravido di luce
più limpido del verso che lo dice.
Dolce stagione di silenzio e sole
e questa festa di parole in me.

(Ecco il fanciullo acquatico e felice, in Poesie inedite)

L'universo qui evocato è un luogo mediterraneo in cui si uniscono la luce e il mare, emblemi assolutizzanti di un altrove contrapposto alla città e completamente libero da costrizioni, in cui il tempo si contrae per cantare la bellezza del corpo e rivelare la gioia dell'essere. «Ecco il fanciullo», scrive Penna: la sua è poesia della presenza, ma di un

esserci che si confronta col pensiero della non-presenza, dell'esclusione. Il testo è basato su due isotopie: quella della vita che sboccia («il fanciullo acquatico e felice» e poi «gravido di luce») e quella della parola come essenza della vita stessa (il «verso che lo dice» e poi il «silenzio» e infine la «festa di parole»²³). Il segno poetico rinvia ad una realtà immateriale e attinge a una dimensione precedente la scrittura, in cui cerca le simmetrie naturali capaci di reggere e continuare il discorso. Piano onirico ed esistenza conscia si confondono «nella figurazione fra realistica, ipnotica e utopica del fanciullo»: il corpo è il luogo di collegamento tra ciò che si consuma e ciò che dura eterno, luogo della solitudine dell'uomo che tuttavia continua a cercare uno spiraglio, perché «la morte rappresenta l'ingiusta ipoteca della finitudine»²⁴. Ecco allora che manca una determinazione temporale se non l'immediatezza della visione, e la circostanza aneddotica sfuma in favore dell'astrazione: la vita che il poeta descrive appartiene ad una dimensione altra, perciò in questa poesia non ci sono verbi, non ci sono tempi verbali, non c'è il tempo.²⁵ Si giunge allora alla fusione dei tempi in una dimensione priva di conflitti, in cui tutto è colto in una absolutezza che lo estrania da ogni umana collocazione: non c'è Proust, non c'è rivelazione del “tempo perduto”,²⁶ c'è invece la rappresentazione di un eterno presente in cui si accampano gli oggetti che, come in un gioco combinatorio, assumono l'evidenza di carte di tarocchi preziose e rivelatrici (il fanciullo, l'acqua, la luce, il sole e le parole).²⁷ Assistiamo ad una rappresentazione

²³ Così Daniela Marcheschi in *Sandro Penna. Corpo, tempo e narritività*, cit., p. 28: «creatura limpida (pura e trasparente) che non sembra già più del mondo terrestre, si mostra “gravido di luce” cioè contiene in sé la luce. Quest'ultima appartiene al suo essere e, per tale ragione, si connette al “silenzio”, proprio dell'atemporalità dell'essere medesimo. Eppure si tratta di un silenzio che non annienta le parole, perché è nel misurarsi con l'oggettiva sostanza dell'altro, quale essa sia, che scaturiscono appunto queste. Dalla immaterialità della luce alla materialità dei suoni, dall'eterna grazia della primavera della vita alla presente (*questa*) realtà del poeta, la gioiosa “festa di parole” mette in risalto il mutuo, incessante scambio tra tutto quanto vive e sta nel cosmo, ovvero “la permanenza dell'intemporale nella temporalità” e viceversa».

²⁴ Roberto Deidier, *Penna tra Saba e Montale*, in Umberto Saba, *Lettere a Sandro Penna*, cit., pp. 101-103. E si legga anche Roberto Deidier, *L'officina di Penna*, cit., p. 8: «La liricità di Penna, tuttavia, individua un singolare punto di fuga rispetto alla grande tradizione petrarchesca, al cui stile e registro sembra pienamente attingere. Nel “monolinguisimo” che la caratterizzerebbe, infatti, subentra un livello di microstoria e di parziale “realismo” (ma solo sul piano lessicale), che instaura una tensione dialettica tra la descrizione e la trasfigurazione sognante».

²⁵ Si legga anche quanto scrive Stefano Petrocchi in *Il taccuino bianco di Sandro Penna*, in AA.VV., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 97: «La con-fusione progressiva di figure umane ed elementi naturali è condotta con i modi ellittici della frase nominale, dell'andamento paratattico e dell'analogia». Questo procedimento rende il senso di a-storicità del reale che è oggetto dell'attenzione di Penna e rende il senso separatezza che caratterizzano la poesia e il poeta.

²⁶ Cfr. Daniela Marcheschi, *Sandro Penna fra poesia e prosa*, in AA.VV., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 119.

²⁷ Ivi, p. 102: «[...] Penna sottolinea il lieto impulso verso le cose, la risonanza interiore frutto dell'emozione della bellezza, piuttosto che il tripudio coloristico, ditiambico e panico, delle sensazioni. Non per nulla il “fanciullo acquatico”, creatura limpida che non sembra già più del mondo terrestre, si mostra “gravido di luce”, cioè contiene in sé la luce: quest'ultima appartiene al suo essere e, per tale ragione, si connette al “silenzio”, proprio dell'atemporalità dell'essere medesimo».

dell'io come elemento o corpo cosmico, negazione dell'io sociale o aneddótico. L'incontro con il paesaggio e con i fanciulli rinvia alle origini stesse della vita, ovvero a quell'unità perduta tra uomo e natura che la poesia tenta di recuperare, ponendosi di fatto al di fuori della modernità alienata. L'oscillazione tra eros e civiltà dice la tensione verso un'altra realtà, verso una dimensione diversa dell'essere. Si tratta di una volontà di regressione verso un'animalità istintiva, che annulla l'umano, con i suoi limiti razionali e i suoi tabù, per lasciare spazio ad una divina libertà in cui la «mente» (l'interiorità profonda) e il mondo stanno in equilibrio e armoniosamente si riflettono l'una nell'altro:

Animale lucente di sole:
il mio cuore riluce di te.
Animale di sole lucente:
il mio cuore riluce e la mente.

(Animale lucente di sole, in Confuso sogno)

La poesia raggiunge la perfezione del cerchio, al cui centro sta Penna e la cui circonferenza è in ogni luogo, perché mobile e in continuo divenire: lo spazio della poesia è il raggio di tale circonferenza, un raggio sempre più spostato in avanti, all'inseguimento di un limite che diviene altro costantemente. La poesia, allora, si dà tutta nel percorrere in avanti e poi a ritroso questo spazio tra il qui e l'altrove, in cui l'incontro coi fanciulli e con la natura si configura come momento d'emergenza di un'interiorità magmatica, di tensioni che superano il motivo della testimonianza episodica e che vanno oltre il tempo stesso, aprendo a una dimensione carica di potenzialità.

2.2.3. «Un altro mondo si dischiude»

La capacità di Penna di percorrere il passato, il presente e il futuro, che riscontriamo in tanti suoi componimenti, è anche quella «mobilità in senso cronologico»²⁸ tipica dei suoi testi, per i quali il momento della stesura è difficilmente individuabile. Caproni,

²⁸ Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, cit., p. 72.

come si è detto, aveva parlato di «un libro unico in un tempo unico»²⁹ e Raboni di «una sorta di atemporalità estatica, in un presente continuo che assomma in sé le dolcissime perfidie del passato e l’assillante letizia del futuro».³⁰ In questo suo essere al di là del tempo la forte componente realistica della poesia convive con un’altrettanto importante istanza immaginativa, che permette di andare oltre i limiti del semplice ricordo. Si ha l’impressione che tra le vicende biografiche e l’esperienza della scrittura ci sia un vero e proprio scarto, e che pertanto l’esistenza quotidiana abbia influenzato solo in minima parte i versi. Essi attingono a una dimensione superiore, in cui la figura emerge a dare consistenza plastica ad una rappresentazione inattuale e fortemente antiborghese.³¹ Penna guarda oltre la realtà,³² rimettendo in causa il senso stesso che questa parola assume nei suoi testi: i versi non tracciano il contorno di semplici quadretti, ma agiscono nella rappresentazione di una vita sottratta alla neutralità. Il desiderio lascia emergere l’opposizione tra lo spazio del presente e la sua possibile modificazione in un paradiso erotico fuori dal tempo, che dal passato è giunto sino a noi e si rinnova:

Ricomporre la mia malinconia
vorrei. La nuova dolce religione mia.
Ma se mi destò nella buia stanza
esiterò a picchiare o luminoso
mattino? Io non verrò alle calme
corse nel verde antico ove si sgrana
talvolta il sesso di un fanciullo e rossa
più rossa è l’aria di primavera?

(*Ricomporre la mia malinconia*, in *Poesie inedite*)

²⁹ Giorgio Caproni, «Poesie» di Sandro Penna, ora in *La scatola nera*, cit., p. 109.

³⁰ Giovanni Raboni, *Perfezione di Penna*, in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 156: «Non si tratta, vorrei che fosse chiaro, o non si tratta soltanto, di ragioni pratiche, cioè dell’abitudine di Penna di non datare i propri versi per poi “arrendersi” di fronte alla difficoltà di attribuire loro una data; ma di qualcosa di più e di diverso, di più implicito e interno alla natura stessa della poesia penniana – di qualcosa che ha a che vedere molto da vicino con la sua grazia imponderabile e profonda, con il suo essere sempre misteriosamente, stupendamente altrove rispetto a qualsiasi tentativo di ricostruzione e classificazione. Essere sempre altrove equivale, io credo, a essere sempre presente: e anche, dunque, a essere *naturalmente* al di fuori del tempo. La non databilità delle poesie di Penna è, insomma, una circostanza meta filologica. Se anche si riuscisse, con le armi sempre più affilate della filologia, ad apporre (imporre) a ciascuna di esse una data, la loro atemporalità continuerebbe a vivere, clandestina e trionfante, negli spessori insondabili della loro trasparenza».

³¹ Cfr. Remo Pagnanelli, *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, cit., p. 27: «Il suo rigettare la politica a vantaggio della contemplazione della natura e dell’eros è paradossalmente iperideologica, perché la sua accertata “assenza di funzione” agisce con la scelta di un tempo interiore ossessivo-rurale, contro quello borghese, *rettilineo e progressivo*».

³² Luigi Tassoni, *L’angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, cit., p. 77: «Penna guarda costantemente dentro di sé e proietta il proprio desiderio fuori di sé (il “dentro” e il “fuori” di tante sue poesie)».

L'io inventa e finge un altrove che è già qui attraverso l'incontro con presenze tangibili, ma che in definitiva sono chimerici prodotti della sua immaginazione, angeli e idoli di un mondo interiore dotato di una sua «risonanza sentimentale».³³ Per cenni e scorci si intravedono delle ipotesi di salvezza: il mondo esterno (il «luminoso / mattino»), contrasta con l'interiorità del poeta (la «buia stanza»), e tuttavia prefigura una vita diversa.³⁴ L'interrogazione è sospesa tra realtà e irrealtà, possibilità e impossibilità, luce e buio. Il dissidio interiore si manifesta nel contrasto tra il «chiuso libro» e la «vita lontana»:³⁵

Dal chiuso libro adesso approdo a quella
vita lontana. Ma qual è la vera
non so.
E non lo dice il nuovo sole.

(Finestra, in *Poesie*)

Il «nuovo sole» non parla al poeta che osserva dall'alto, da una posizione separata dalla vita vera, perciò la sua luce in questo caso non scalda e non illumina la vita poetica, che rimane sterile nel «chiuso libro». Anche in *Falsa primavera* Penna affronta il tema della duplicità del reale, della sua verità e falsità appunto, e lo sviluppa nella contrapposizione tra un mondo luminoso e vivo e una dimensione di ansia e di vuoto, tra una exteriorità apparentemente positiva e una interiorità lacerata, tra una natura in cui «l'ora è ferma» e una dimensione psicologica su cui invece grava il dolore per ciò che è effimero:

Placidi gatti amanti
(sul prato l'ora è ferma)
di vetri luccicanti.

Goffamente beati,
da odore di caserma
si spogliano i soldati.

³³ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 181.

³⁴ Così Cesare Garboli, *Penna Papers*, cit., p. 45: «Penna è il solo poeta del Novecento il quale abbia tranquillamente rifiutato, senza dare in escandescenze, la realtà ideologica, morale, politica, sociale, intellettuale del mondo in cui viviamo. Penna ha messo il mondo degli adulti «tra parentesi». Non lo ha contestato, ma lo ha rifiutato come un mondo insignificante, un po' volgare, un po' miserabile, fatto di ridicoli imbrogli e di vanità risapute. [...] Alla «realtà» Penna antepose, fino alle estreme conseguenze, la sua parola tematica, «vita»; ed è stato il solo poeta del secolo a dirci con voce netta e chiara che per essere protagonisti della vita bisogna stare lontani dal traffico, da ogni traffico, e camminare sul marciapiedi».

³⁵ Ma si leggano anche altri passaggi: «E la pioggia lavava quelle pietre» (*Mi avevano lasciato solo*); «Vanamente rivivo / in questi cuori: oh assorto / lontananze» (*Nell'alto arido eremo salmastri*); «I bei capelli caduti tu hai / sugli occhi vivi in un mio firmamento / remoto» (*Le nere scale della mia taverna*); «La mano / di quell'uomo al lavoro / su la spiaggia lontana» (*Mi portano lontano*).

Ma effimero è alle cave
ansie il sole che ami.
Al vespro aspro, è grave
il cielo ai secchi rami.

(*Falsa primavera, in Poesie*)

Nell'ultima strofa l'io è assediato da presenze negative che oggettivano uno stato di interna disperazione, di identificazione dell'anima con qualcosa di arido e vuoto («effimero è [...] il sole»; «cave / ansie»; «vespro aspro»; «è grave / il cielo ai secchi rami»).³⁶ Anche i pensieri sono vuoti, come sterili relitti incapaci di cogliere la profondità dell'amore. La positività risiede nella sensualità dei «gatti amanti» e dei «Goffamente beati [...] soldati», in una realtà esterna e estranea all'io poetico, che non può parteciparvi direttamente, ma soltanto coglierne alcune tracce per una effimera salvezza.

Il mondo si rivela, al contempo, «falso e vero»: falso, nell'esteriorità di una realtà lontana, in cui il cuore del poeta rimane vuoto e inappagato; vero, nella rilettura in chiave psichica di una vita che l'eros rende piena di aspettative. L'utopia di Penna si nutre di innocenza e di inquietudine allo stesso tempo, perché egli è consapevole del «vuoto incanto», sa che la poesia non può avere un carattere definitivo, ma proprio per questo può aprirsi allo spazio del possibile e del desiderio.³⁷

[...] L'innocenza
forse risalirà con la sua bicicletta
la lenta strada, e poi vi sarà tolta
d'un tratto dalla polvere di un camion.
Quando poi schiarirà, cercate ancora
sulla strada, o nel cuore, il vuoto incanto.
Fingerà la natura un suo tramonto.
E tutto vi parrà – ma non vi date
sentimento di sorta – falso e vero.

(*Avete mai provato in un'aria serena, in Poesie inedite*)

³⁶ Cfr. Francesca Bernardini Napoletano, *Il gambo del fiore. Sandro Penna e la poesia italiana del Novecento*, in AA.VV., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 73. E si legga anche Daniela Marcheschi, *Sandro Penna fra poesia e prosa*, in *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., pp. 101-102: «Penna è poeta del desiderio che si mantiene costante apertura sul mondo, pur muovendo da una visione del vivere umano all'insegna di un sereno dissidio interiore (l'ossimoro è necessario), nella percezione dello scorrere inarrestabile del tempo dato a ognuno, dalla caducità delle cose e dalla fuggevolezza della felicità».

³⁷ Cfr. Cesare Garboli, *Prefazione*, in Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. XII: «I ragazzini di Penna non salveranno mai il mondo, non essendoci nel mondo niente da salvare. C'è, a intermittenza, la divinità del desiderio. Questa è la vera trasgressione».

«Amore inventa e rischia» scrive poco oltre questi versi: la realtà è doppia, c'è qualcosa che cade al di là di ciò che normalmente percepiamo, c'è una dimensione più profonda («segreto» è un termine che ricorre spesso nelle poesie di Penna), che smaschera la falsità della realtà più superficiale, e Eros, il desiderio, deve tentare di fare esistere quest'altra realtà, deve inventare un altro mondo.

Nella raccolta *Stranezze* sebbene al fanciullo «gravido di luce» si sostituisca l'«io buio, sul sedile, e vuoto» (*Letteratura*), ancora una volta è lasciato aperto uno spiraglio ad una possibilità futura:

Non c'è più quella grazia fulminante
ma il soffio di qualcosa che verrà.

(*Non c'è più quella grazia fulminante, in Stranezze*)

Penna si sente definitivamente «felice straniero in ogni luogo» (*Il sole qui mi sembra così caldo*), la lontananza (dei fanciulli, ormai «antichi») è ancora una volta speranza:

Un altro mondo si dischiude: un sogno
fanciulla mia beata sotto il sole
medesimo (oh gli antichi
e dorati fanciulli). Un lieve sogno
la vita...
Ricordati di me dio dell'amore.

(*Un altro mondo si dischiude: un sogno, in Stranezze*)

Alla fine del percorso il cerchio si chiude così come si era aperto: «la vita...» è attesa di un avvenimento, tensione verso un oltre che superi la mancanza e si confronti con il desiderio. Al «ricordarsi di un risveglio» si sostituisce il «ricordati di me», come se il poeta fosse già proiettato in una dimensione postuma e si fosse lasciato alle spalle questo mondo per andare verso «Un altro mondo», che è, ancora una volta e come sempre, sogno.³⁸

Questo è il gioco che la finzione poetica mette in scena: l'io «straniero in ogni luogo» può trovare una sede nell'invenzione-rappresentazione dei sensi. Ogni testo è un

³⁸ Cfr. Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, cit., p. 76: «È chiaro che rispetto alla percezione del vuoto di tanta poesia del nostro tempo, Penna sostituisce la sospensione in una sorta di trasalimento dopo la corsa o attesa costante dell'avvenimento, che è una funzionale fase tensiva al di là della mancanza momentanea e verso l'oggetto-soggetto di questa poesia, cioè il fanciullo dio dell'amore. [...] Il fanciullo [...] è proiezione del soggetto verso il continuo e rassicurante ripetersi in nuovi volti del medesimo desiderio amoroso. Non a caso i fanciulli di Penna hanno solo occhi, perché essi non sono persone fissate in un fotogramma: sono coloro che legano l'io al mondo possibile, non al mondo reale».

tentativo di avvicinamento ad una realtà alternativa al tempo lineare dell'«effimero sole», verso quel limite in cui non c'è più il tempo, inteso come processo di evoluzione dalla natura alla storia, ma ci sono la natura, la fisicità, l'eros, in un insieme totale, simultaneo e circolare. In questo modo la scrittura *à rebours* di Penna può vincere la morte, o almeno può strappare al tempo quel poco che nelle poesie è detto: i versi riscrivono la vita, danno un'altra *chance* alla quotidianità umile e marginale dell'autore. Ne risulta un'immagine mentale di assoluta *rêverie* e speranza,³⁹ in cui gli oggetti, i paesaggi, i fanciulli escono dal loro tempo, per entrare in una dimensione sospensiva. Ciò che il desiderio fissa nella mente prende forma nel linguaggio della poesia, che ne esprime l'essenza e la *claritas*, la luminosità, ma anche la fragilità e il vuoto intorno.

³⁹ Ancora Daniela Marcheschi, *Sandro Penna fra poesia e prosa*, in AA.VV., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 111: «in Penna è proprio la Natura, la potenza del suo essere corporalmente in atto, la *presenza* del desiderio e del piacere carnale *a farsi tempo*, perciò a divenire coscienza di esso nel ricordo. La natura assume su di sé la storia e non viceversa». E sempre di Daniela Marcheschi si legga anche *Sandro Penna. Corpo, tempo e narrativa*, cit., p. 30: «Al “primitivo” Penna non sarebbe quindi interessata la dimensione ideologica, una rivisitazione razionale astratta della realtà, condotta secondo criteri prestabiliti, ma piuttosto *abitare* un preciso tipo di tempo, tutto speciale: quello ciclico e cosmico del corpo, della pendolarità senza scampo fra piacere e dolore, possesso e perdita ineluttabile della vita; e quello del *ritorno del medesimo* proprio del bisogno naturale o desiderio».

2.3.

GIORGIO CAPRONI: LA «PENA DEL FUTURO»

Il pensiero del disastro attraversa come un fiume carsico l'opera di Giorgio Caproni, per affiorare secondo due direttive complementari: da una parte le poesie sono le macerie di un *day after* tanto grottesco quanto politicamente attuale, sono i prodotti residuali di un'apocalisse che non ammette palingenesi; dall'altra sono esse stesse lo strumento e l'origine della fine del mondo, percorrono «l'orlo del disastro», per dirla con Blanchot, in un instabile equilibrio tra ciò che è già avvenuto e ciò che deve ancora accadere:

Noi siamo sull'orlo del disastro senza che lo si possa situare nell'avvenire: esso è piuttosto sempre già passato, e tuttavia ne siamo sull'orlo e sotto la minaccia, espressioni, queste, che implicherebbero tutte l'avvenire se il disastro non fosse ciò che non viene.¹

A partire dal *Muro della terra* e attraverso versi scabri ed essenziali tale pensiero dà forma a scenari di frontiera, a non-luoghi di perdizione e transito che tracciano i contorni di una «guerra / d'unghie» (*Anch'io*) condotta con la «coscienza del carattere erosivo del segno».² L'io è una presenza ambigua, che assume le forme più disparate e scava dentro di sé rinvenendo quegli oggetti destinati a diventare concretizzazioni della propria condizione esistenziale:

Sono tornato là
dove non ero mai stato.
Nulla, da come non fu, è mutato.
Sul tavolo (sull'incerato
a quadretti) ammezzato
ho ritrovato il bicchiere
mai riempito. Tutto
è ancora rimasto quale
mai l'avevo lasciato.

(Ritorno, in *Il muro della terra*)

¹Maurice Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990, p. 11, e prosegue «Non sarai tu a parlare; lascia parlare in te il disastro, non importa se attraverso l'oblio o il silenzio» e poi ancora «Altri si rapporta a me come se io fossi l'Altro e mi fa allora uscire dalla mia identità, opprimendomi sino all'annientamento, allontanandomi, sotto la pressione di un'infinita prossimità, dal privilegio di essere in prima persona».

² Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 79.

In *Ritorno* il deittico “là” introduce la disarticolazione logico-spaziale di un io al quale non preesiste un passato o un luogo della memoria e di conseguenza è negata la salvezza del poter dire razionalmente la realtà. La poesia non può essere veggenza, ma solo rivelazione dell’evidenza negativa: il «bicchiere / mai riempito» è figura di quel vuoto che assedia la storia e che conduce all’annullamento di sé. Senza un diaframma tra lo sguardo e l’invenzione (finzione) poetica, tutto partecipa di una vita psichica che ne potenzia il significato in una dimensione surreale e metafisica.³ Il disastro è allora qualcosa che è già stato e che si ripete attraverso il *nonsense* di affermazioni e negazioni. Il *nostos* si capovolge nel suo contrario e gli oggetti simultaneamente reali e irreali annullano la visione del presente in uno sguardo che viene meno, in un mancamento su cui si proietta un futuro di macerie:⁴

Resteremo in pochi.
Raccatteremo le pietre
e ricominceremo.

A voi,
portare ora a finimento
distruzione e abominio.

Saremo nuovi.
Non saremo noi.
Saremo altri, e punto
per punto riedificheremo
il guasto che ora imputiamo a voi.

(*Palingenesi*, in *Il franco cacciatore*)

La poesia di Caproni tende a ridurre il proprio peso moltiplicandosi in testi brevi, risolti in uno scatto, in un effetto paradossale o in una corsa verso la fine, come se ci permettesse di mettere un piede dentro all’anticamera dell’apocalisse:

Inseguendo
le bianche figure vane
che vanno...
... le articolazioni
morte del loro passo...
... È certo

³ Cfr. Giacinto Spagnoletti, *Il cammino di Caproni*, in *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Spirali, 2003, pp. 363-364.

⁴ Così Enrico Testa, *Per interposta persona*, cit., p. 81: «l’infinita ripetizione dell’uguale, che, se ridà vita a chi insegue la parola per proferirla, lo fa solo per avvolgerlo nuovamente nel suo vuoto».

che allora l'introvabile appare
nel suo scomparire.

(*Passeggiata, in Il Conte di Kevenhüller*)

I tre libri che egli mette insieme tra il 1975 e il 1986 si presentano come partiture fatte di brevi lettere poetiche inviate dal deserto. Si è perso ogni significato sicuro e definitivo del mondo, e il pensiero del disastro non si pone come glossa marginale ad altri temi, ma diventa materia stessa del fare poetico, o, meglio ancora, antimateria. La poesia va cercata tagliando, ferendo, delimitando, nullificando, negando, fino alle estreme conseguenze della *Res amissa*: la cosa o il bene perduto, che è la parola e la vita. Il disastro si definisce nell'avvicinamento a quel male esistenziale che la filosofia ha presentato come la morte di Dio, la fine della solidità e oggettività del mondo, del linguaggio e della solidarietà civile. La ricerca si risolve nella cancellazione, la presenza nella sparizione:

Ora dov'è, dov'è
la bella compagnia
d'allora – la gaia gente
pronta a spartire il vino
(il cuore) e l'amicizia?

Io non vedo più niente.
Solo scempio e nequizia.

(*Arietta di rimpianto, in Il Conte di Kevenhüller*)

2.3.1. *Una calma disperazione*

Già dal 1956 Caproni dà forma ad un pensiero che sarà destinato a fare sentire la sua eco, secondo infinite variazioni, anche nei decenni successivi:

l'occhio s'è chiuso, e nel cuore la pena
del futuro s'è aperta

(*Sirena, in Il passaggio d'Enea*)

Chiusa ogni possibilità di uno sguardo positivo e conoscitivo, si delinea più precisamente il dolore dell'io poetico, come dolore esistenziale che riguarda il senso di un destino che non può essere cambiato. L'estrema consapevolezza viene raggiunta per

gradi successivi di approssimazione: a partire dal *Seme del piangere*, e sempre più insistentemente nelle altre raccolte, il tema della «pena / del futuro» e dell'impossibilità di ritorno si declina nella variante complementare della distanza, del distacco dai luoghi e dai tempi della vita. Si definisce così la diversità di un io che è altrove e in nessun luogo:

Nell'ossa ho un'altra città
che mi strugge. È là.
L'ho perduta
[...]
Città
cui nulla, nemmeno la morte
– mai – mi ricondurrà.

(*Il gibbone*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*)

La perdita e il dolore sono totalizzanti, e non è prevista nessuna possibilità di salvezza, soltanto il resoconto di un viaggio in un altrove in cui presente e passato si fondono senza speranza di futuro:

Sono stato là
dove non si può tornare.
Tutto è come fu.

(*Toba*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*)

La geografia di Caproni si definisce come lo spazio mentale del negativo e del nulla, come la mappa di un mondo capovolto in cui vengano indicati i luoghi del non-essere. Questa minacciosa apocalisse delinea una dimensione altra, al di fuori della realtà. *Il muro della terra*, la raccolta successiva al *Congedo*, si apre con una indicazione di confine, che prelude ad un trapasso:

«Confine» diceva il cartello.
Cercai la dogana. Non c'era.
Non vidi, dietro il cancello,
ombra di terra straniera.

(*Falsa indicazione*, in *Il muro della terra*)

L'altrove non è un luogo sconosciuto e straniero, perché è già qui, è già il presente che abitiamo quotidianamente. Il linguaggio non può indicare un senso che valga a dare una dimensione nuova al destino dell'uomo, non c'è indicazione sicura, c'è solo il niente dell'irrealtà in cui si capovolge il reale:

Quando avrà raggiunto
il luogo dov'è segnato
l'albergo (è il migliore
albergo esistente)
vedrà che assolutamente
lei non avrà trovato
– vada tranquillo – niente.

(Indicazione sicura, o bontà della guida, in Il franco cacciatore)

La terribile verità racchiusa in questi pochi versi non conosce drammaticità, il mondo ha debellato il tragico per il grottesco e qui l'abbassamento di tono al colloquiale «vada tranquillo» ribadisce il carattere minore dell'apocalisse caproniana, generando un effetto straniante che ci pone in una dimensione inquietante. La vera paura nasce dalla consapevolezza che ogni emozione è tenuta sotto controllo, come se fosse narcotizzata da un boia sadico e premuroso allo stesso tempo. Allo straniamento contribuisce anche l'uso del futuro anteriore, che genera il corto circuito di un “passato nel futuro” che, anticipando l'evento, elimina ogni possibilità di speranza e l'idea stessa di un rinnovamento dell'essere. Del resto si tratta di un viaggio di cui conosciamo già la meta, «il tono è di voce recitante che, ancora nel caldo delle cose, ne sancisce la distanza, ancora nella vita, ne traspone già gli esiti accecati di luce».⁵

Avvicinandosi al grado zero esistenziale, la disperazione calma di Caproni trova il suo punto culminante nell'attesa di una parola di cui viene dichiarata l'inesistenza:

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

(Tutto, in Il muro della terra)

Prevale l'immagine del mondo come spazio mentale e metafisico. In questo modo si delineano i tratti di una ontologia che assume forme drammatiche nella continua alternanza tra essere e non essere, che esplicita la sostanza nichilistica della *Weltanschauung* caproniana.

Partendo dalla dissoluzione della giovanile nostalgia del presente, il lutto che invade i versi di Caproni prende forma nell'immobilità di una palude mortifera che tutto inghiotte e in cui sprofonda anche la storia:

⁵ Marco Forti, *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 141.

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessuna idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.

(*L'idrometra, in Il muro della terra*)

La crisi del valore della memoria-testimonianza come strumento etico e conoscitivo si ritrova anche nel *Conte di Kevenhüller*: «La storia è testimonianza morta. / E vale quanto una fantasia» (*Corollario*). È sancita così l'impossibilità di una "sublimazione" nell'autocompiacimento (e compatimento), di fronte ad una realtà appiattita nell'inautenticità:

Lo sfacelo della storia che abbiamo vissuto non ammette riscatti di illusione, né la poesia è un rifugio o un'isola felice: anzi, è lo strumento forse più acuminato per esprimere un vuoto che non può certo essere colmato da istituzioni fatiscenti e artificiose.⁶

La fine della storia segna anche la fine dell'identità individuale e collettiva, che non trova più un legame col proprio passato (le radici) e non conosce lo slancio verso il futuro (la speranza):

che cosa e chi siamo, noi,
senza radici e senza
speranza – senza
alito di rigenerazione?

(*Su un vecchio appunto, in Il franco cacciatore*)

Il soggetto viene spossessato di ogni capacità cognitiva e di ogni sostanza, diluito in una dimensione impersonale: non può definire se stesso se non ponendo una domanda che rimane senza risposta, o che contiene già in sé la consapevolezza della negatività.

⁶ Giorgio Caproni, «Credo in un dio serpente», cit., intervista rilasciata a Stefano Giovanardi. Si legga anche *Corollario in Il Conte di Kevenhüller*: «[...] La storia è testimonianza morta. / E vale quanto una fantasia».

L'impossibilità di rigenerazione e cambiamento, l'annullamento della prospettiva utopica, viene ribadita con sempre maggiore convinzione: «Quello che è fatto, amici, / è fatto. Possiamo / riporre i ferri» (*Finita l'opera*, in *Il muro della terra*). La disillusione dichiara la condizione fuori centro dell'io, («non ho abitazione», «non ho ubicazione»), per cui non gli resta che «sparire» (*Finita l'opera*, in *Il muro della terra*). L'alternativa è «canticchiare [...] per non disperare». Nasce un sentimento d'angoscia trattenuta, che tuttavia ribadisce la contiguità della vita col nulla. L'ironia si mescola al nichilismo nel determinare la stoica accettazione di un destino che non conosce il montaliano «anello che non tiene», perché ogni varco è negato ed è carcere l'intero universo:

Ah, «Quale folle danza»
(mi misi a canticchiare,
così, per non disperare
nel buio) «è la Speranza»

(*Espérance*, in *Il muro della terra*)

Senza sperar pertugio
o
elitropia.

(*Plagio per la successiva*, in *Il muro della terra*)

Sfodata ogni porta,
abbattute le mura,
è il cosiddetto Infinito
la nostra vera clausura?

(*Tre interrogativi, senza data*, 3, in *Res amissa*)

A questo deserto della vita si contrappone la figura della moglie del poeta, alla quale è dedicata una poesia che termina con un'altra domanda, che lascia intravedere, pur nell'incertezza del tono interrogativo, l'unica realtà sottratta alla fine:

Per lei,
e solo grazie a lei, esiste
dunque uno spiraglio ancora
di qua d'ogni inerte speranza?...

(*Laudetta*, in *Il Conte di Kevenhüller*)

I tre punti finali lasciano il discorso sospeso, senza una parola che dichiari una certezza positiva. La poesia si chiude senza risolvere dubbi e ansie: se anche si scorge «di qua» uno «spiraglio» negli affetti più intimi e personali, tuttavia la speranza rimane «inerte».

Da questo silenzio senza risposte, dall'inerzia o assenza della speranza, emerge la volontà di Caproni di attenuare o addirittura eliminare i sentimenti troppo intensi, che sbilancerebbero l'immobilità e l'assolutezza dell'angoscia: «Ma... non sperate paura» (*Codicillo*, in *Il Conte di Kevenhüller*). Priva delle passioni dell'anima la «disperazione / calma e senza sgomento» (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*) può attivare la «ricerca di un principio primo (e ultimo) del proprio essere».⁷ L'io si confronta con versi in cui la situazione di abbandono sembra senza via di scampo, e in cui viene negata ogni possibilità di comunicazione con l'altro da sé:

Sono partiti tutti.
Hanno spento la luce,
chiuso la porta, e tutti
(tutti) se ne sono andati
uno dopo l'altro.

(*Lasciando loco*, in *Il muro della terra*)

Piangeva,
quasi. S'era
coperta la faccia.
Si premeva gli occhi.
Aveva
perso completamente,
con la speranza, ogni traccia.

(*Il cercatore*, in *Il muro della terra*)

Tutti
se ne sono andati senza
lasciare traccia.

(*Foglie*, in *Il franco cacciatore*)

La presa di coscienza di aver perso «ogni traccia» del senso e della realtà, contribuisce a fare slittare il discorso verso una terra di nessuno dove si riconosce nella perdita la sola verità possibile, nell'incertezza la sola certezza. Questo senso di estrema solitudine era già presente nelle numerose immagini dell'«uomo solo», che percorrono tutta l'opera poetica di Caproni, e che fanno pensare ad una figura umana sospesa tra

⁷ Marco Forti, *Tempi della poesia. Il Secondo Novecento da Montale a Porta*, Milano, Mondadori, 1999, p. 120.

l'al di qua e l'al di là: «Io come sono solo sulla terra» (*I lamenti*, III, in *Il passaggio d'Enea*); «... perch'io, che nella notte abito solo» (*Perch'io...*, in *Il seme del piangere*); «... l'uomo che nel buio è solo» (*Il bicchiere*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*). La parola si predispone all'incontro con quelle presenze silenziose che partecipano di una natura ambigua, a metà strada tra la vita e la morte. In *Scalo dei fiorentini* il passare in rassegna i morti, che non si muovono e non si voltano, diventa presa di coscienza che ogni comunicazione è negata e la separazione e la distanza coinvolgono sia l'io che la parola:⁸

I nomi si allontanavano
vuoti. Rimbombavano
sotto la volta. Li restituivano
dall'altro capo – dall'Al di
là – gli echi che io
sentivo, vuoti, morire.
[...]

E poi, allontanandosi con rassegnazione:

[...]
Nessuno m'ha richiamato
– nessuno – indietro.

(*Scalo dei fiorentini*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*)

Tesa sul limite dell'evanescenza la poesia slitta progressivamente verso il vuoto dell'assenza e della negazione di ogni contatto salvifico. Tra gli attributi della morte riscontriamo quell'immobilità che era propria della Storia sin dai tempi delle prime raccolte, ma alla quale ora non si contrappone più la vita molteplice dei sensi:

Un uomo solo,
chiuso nella sua stanza.
[...]
Solo in una stanza vuota,
a parlare. Ai morti.

(*Condizione*, in *Il muro della terra*)

⁸ E così Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel Secondo Novecento*, cit., p. 81: «Al movimento che scava verso il principio della parola corrisponde un movimento che si volge verso i margini e che allarga progressivamente la sua azione: il momento in cui s'avverte la sordità, la non-risposta dei morti [...] e in cui si scopre il dissolversi della propria voce nella parola».

Con una logica paradossale e corrosiva Caproni trova in questa dimensione di estrema solitudine una nuova forza, come dichiara nell'*Intermezzo* del *Franco cacciatore*:

Vi sono casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v'è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio. Irrespirabile per i più. Dura e incolore come un quarzo. Nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana. L'allegria che essa può dare è indicibile. È l'adito – troncata netta ogni speranza – a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste.

L'io partecipa, stoicamente, allo svolgersi di un destino annichilente, in cui la «disperazione calma» e la «straziata allegria» non sono più in contraddizione, ma partecipano della medesima assenza di regole:⁹

Moriamo con noncuranza.
Liberi. D'ogni speranza.

(Coda, in *Il franco cacciatore*)

L'assenza della speranza può diventare paradossale possibilità di libertà, accettazione di una condizione che trae la sua forza dall'estrema spoliazione:

Saremo,
anche più forti
e liberi.
Come i morti.

(Determinazione, in *Il franco cacciatore*)

In *Res amissa* la sentenziosità non lascia spazio all'ambiguità di un giudizio morale o di un'incertezza etica, afferma invece una verità definitiva e tagliente:

I vivi
– tutti – si sono arresi.
[...]
I vivi hanno ceduto ai morti.

(Gelo, in *Res amissa*)

A differenza di quanto accade in Sereni o in Fortini, in cui il tema del dialogo coi morti acquista un significato particolare nell'uso del verbo al futuro («parleranno» scrive

⁹ Cfr. Philippe Di Meo, *Vers les lieux non juridictionnels*, postface à Giorgio Caproni, *Le Franc-Tireur*, traduit par Philippe Di Meo, Seyssel, Champ Vallon, 1989, p. 161.

Sereni, e Fortini aggiunge: «Di noi [...] parleranno»¹⁰ per Caproni, i morti «non parlano» (*Un niente*, in *Il conte di Kevenhüller*) e non parleranno. Essi rappresentano il nodo non risolto del reale, perciò non aprono ad una dimensione alternativa, non promettono un al di là di riscatto.

2.3.2. *Il tempo come metafora*

La poesia è caratterizzata da una sfasatura prospettica, un rovesciamento del campo della significazione e della logica del discorso, per cui la speranza nasce proprio dalla mancanza di ogni speranza, dall'aspettarsi tutto qui e ora: «O qui, / e ora, / o... / nulla» (*Determinazione*, in *Il franco cacciatore*). Non si può sperare nulla (o meglio, non si può sperare che il nulla), perché la meta estrema è già qui e quindi l'unica certezza è tautologica: «Lei non potrà mai arrivare, / mi creda, dov'è già arrivato» (*Apostrofe a un impaziente d'imbarco*, in *Il franco cacciatore*). Il tempo è una barriera che impedisce di andare oltre e che contiene tutto:

Tutto è qui e ora.
Tutto
è già storia lontana.

(*Saint-Honoré*, in *Erba francese*)

Anziché indicare il normale svolgimento di una parabola temporale l'uso verbale procede verso il ripiegamento, la negazione di una possibilità alternativa. Il *nonsense* trasforma il tempo oggettivo e lineare in un tempo astratto e la progressione spaziale diventa moto circolare che riguarda il destino ineluttabile dell'uomo:¹¹

Non tremare. Insieme,
presto Ritornere
nel nostro nulla – nel nulla
(insieme) Rimoriremo.

(*Su un'eco (stravolta) della Traviata*, in *Il muro della terra*)

¹⁰ A questo proposito si rimanda al capitolo 3.3. Le due citazioni sono tratte rispettivamente da: Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)* e Franco Fortini, *Gli ospiti (Questo muro)*.

¹¹ Cfr. Philippe Di Meo, *Vers les lieux non juridictionnels*, in Giorgio Caproni, *Le franc tireur*, cit., pp. 157-158.

Il ritorno si rivela per quello che è veramente, cioè morte, e il futuro viene piegato ad indicare un'azione ripetitiva, che riproduce se stessa senza introdurre alcuna sfumatura di speranza. Si procede verso una dimensione spazio-temporale stridente e contraddittoria, o più semplicemente impossibile: come se le poesie fossero sabbie mobili ogni movimento non fa che avvicinare alla fine, al punto in cui ogni nostro slancio ci allontana sempre di più dalla conoscenza razionale del mondo. A differenza del barone di Münchhausen, l'io non riesce a riemergere dalla palude tirandosi per i capelli, lasciando intravedere minimi particolari, intermittenti possibilità di salvezza. Ciò che ci è concesso è solo il dissidio interiore che procede per antitesi, opposizioni e vertigini, «nella continua reversibilità di funzioni, nella coincidenza di io e non io».¹² *Reversibilità* è anche il titolo di una sezione del *Franco cacciatore*, in cui i normali rapporti dell'essere con le coordinate spazio-temporali vengono stravolti, il futuro non apre prospettive nuove, non muta nulla:

Pronto sabré quién soy.
(Borges)

Presto sarò chi sono.
(Io)

(*Sfarfallone*, in *Il franco cacciatore*)

Caproni distorce il «sabrè» (saprò) di Borges, in un'affermazione non di conoscenza, ma di esistenza paradossale, che esclude il mutamento e non ammette nessuna reale palingenesi. L'io cade vittima di un continuo gioco di specchi, di contrari che convivono e che, sempre secondo il principio della reversibilità, si scambiano le parti, come nella grottesca affermazione di rinnovamento «Saremo nuovi. / Non saremo noi. / Saremo altri», che in realtà non prelude a nessun mutamento positivo, ma alla

¹² Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 170-173: «Intorno all'ossimoro primario (esistere-non esistere; io-non io), altri se ne ramificano a catena, seguendo i motivi più profondi: le antinomie fuori-dentro, luce-buio, la perdita delle certezze spazio-temporali (tornare dove non si è mai stati, arrivare al punto di partenza). [...] Nella continua reversibilità di funzioni, nella coincidenza di io e non io che caratterizzano *Il muro della terra*, si viene chiamati ai compiti più inaspettati e difficili, si scambiano in continuazione le parti; ciascun ruolo istituzionale si riflette e si ripercuote sull'altro, soggetto e oggetto si confondono». Si legga anche Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, cit., p. 88: «Questo è il punto: il problema vero con cui Caproni comincia a confrontarsi è l'impossibilità di conservare un linguaggio del soggetto (l'interscambiabilità io-noi-voi non ne è che un sintomo) contrapposto, ma in conseguenza di ciò appunto riconoscibile, a un oggetto inteso come alterità linguistica, realtà separata, esterna. Una realtà irriducibilmente diversa, ma che si poteva riprodurre, traducendola in comportamento verbale. Da questo momento in avanti la fiducia nel potere rappresentativo del segno è invece irrimediabilmente compromessa dal carattere reversibile dei ruoli (interno-esterno, movimento-stasi, esserci-scompare): lo sguardo, l'occhio, si separano dalla coscienza della percezione, al punto che non si saprà più indicare un'area semantica definita né per la presenza né per l'assenza, nella dispersione frantumata di voci sempre più inconsistenti ed effimere».

ripetizione del disastro: «e punto / per punto riedificheremo / il guasto che ora imputiamo a voi» (*Palingenesi*, in *Il franco cacciatore*).

Caproni dichiara una propria conoscenza (negativa) dei fatti, parla da un altrove che non ammette speranza. Il futuro è lo spazio mentale in cui si proiettano un presente e un passato in cui tutto ormai è stato deciso. La reversibilità dei tempi fa sì che questi si alternino come in un elettrocardiogramma, sino a giungere all'identità di passato e futuro, senza che sia possibile un ordine cronologico. Una funzione interessante di rovesciamento temporale viene affidata al condizionale con valore di "futuro nel passato": «Sapevo che non ci sarebbe stato / nessuno ad aspettarmi» (*Palo*, in *Il muro della terra*). In casi come questi siamo di fronte alla vera natura del futuro di Caproni, cioè al futuro che in realtà è un passato:

Il presente si perde
già nel futuro.
Il futuro
è già tempo passato.

(*In corsa*, in *Erba francese*)

In questa «situazione di tipo ossimorico», che «simula (con estrema libertà, ovviamente, e con un ampio margine di variazioni interne) la figura del chiasmo»,¹³ si realizza il cortocircuito tra l'io e il tempo.¹⁴ Essendo il passato ciò che è concluso, è come dire che il futuro stesso si è già compiuto e non resta che attendere il «colpo fulminante» che ucciderà (e che ha già ucciso) l'io:

Sedetti fuori dell'osteria,
al limite della foresta.
Aspettai invano. Ore e ore.
Nessun predace in cresta
apparve alla Malinconia.
Aspettai ancora. Altre ore.
Pensai, in straziata allegria,
al colpo fulminante
del franco cacciatore.

(*Antefatto*, in *Il franco cacciatore*)

L'io sempre più spesso cade vittima di inganni ottici, di trappole della sintassi e della logica che si basano su continue rotture e incoerenze narrative e temporali, per cui «i

¹³ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, cit., pp. 86-87.

¹⁴ Cfr. Philippe Di Meo, *Vers les lieux non juridictionnels*, in Giorgio Caproni, *Le franc tireur*, cit., p. 160: «si l'espace est aussi indéterminé qu'infini, le temps capronien est irréversible».

segni verbali sono non gli strumenti del riconoscimento o della conoscenza, ma le tracce di uno smarrimento».¹⁵ Se il tempo è a tutti gli effetti la metafora del rapporto fallimentare tra l'io e il mondo, nei *Versicoli del controcaproni* troviamo un'altra immagine del futuro, che viene rappresentato come un muro, un limite invalicabile:

Batte profondo un tamburo.
Sono arrivato al muro
che vien detto futuro?

(*Futuro*, in *Versicoli del controcaproni*)

La barriera nega la speranza e la possibilità di un progetto. In *Res amissa* l'unica oltranza alternativa al "qui e ora" viene ricondotta al tema cardine della morte estremizzato nell'immagine «dell'oltremorte» (*Quattro appunti*, 2, in *Res amissa*), o di un al di là e di una distanza che non sono definibili se non per via di paradosso:

Ormai superato nel vuoto
il più futuro futuro,
già ho stanza nel trapassato
più trapassato e remoto?

(*Due tempi dell'indicativo*, in *Res amissa*)

«E quel "già", che percorre a lungo l'ultima poesia di Caproni, si prospetta ora quale determinante avverbio di indicazione della collocazione postuma dell'autore. [...] Il punto estremo di chi già da tempo è frequentatore degli orizzonti estremi è nel sentirsi postumo al proprio essere postumo».¹⁶ L'andare nel tempo contro il tempo rimanda a quello che Franco Rella ha definito come «il sapere della caducità»:

Tale sapere non si limita a esibire la fine del linguaggio della ragione classica, a rimpiangere o a predicare la fine dei suoi fondamenti, ma proprio con questa crisi si misura, attraverso una nuova rappresentazione del reale, attraverso nuove formazioni di senso, attraverso un nuovo rapporto del soggetto con sé e con il mondo.¹⁷

Siamo agli antipodi della condizione dichiarata da Heidegger, secondo cui il linguaggio è la casa dell'essere e la dimora dell'uomo:¹⁸ l'uomo vive una condizione di

¹⁵ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, cit., p. 83.

¹⁶ Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, il melangolo, 1998, pp. 225-226.

¹⁷ Franco Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 138.

¹⁸ Martin Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, Milano, Adelphi, 1995, p. 31: «L'essenza dell'agire, invece, è il portare a compimento (*Vollbringen*). Portare a compimento significa: dispiegare qualcosa nella pienezza della sua essenza, condurre-fuori a questa pienezza, *producere*. [...] Il pensiero porta a compimento il riferimento (*Bezug*)

spaesamento, tanto più accentuato quanto più inserito all'interno di una "normale anormalità".

Entrato nel cono d'ombra del non-essere, il linguaggio è ridotto a pura logica formale, non riesce a ristabilire un rapporto ordinato col reale, non ammette possibilità di senso per ciò che si presenta come caos e disordine, ma si afferma come il luogo privilegiato dell'altrove. Linguaggio e tempo diventano, allora, metafore di un mondo privo di leggi e di riferimenti: «Il tempo, che nell'immagine del progresso sembrava scorrere "liscio come un filo attraverso le dita", si presenta ora come una fune sfilacciata»¹⁹ e la poesia si spinge ai limiti estremi di una razionalità che registra il disfacimento della società.

2.3.3. *Le parole della fine dell'uomo*

Parallelamente agli sviluppi metafisici e astratti Caproni sviluppa anche una riflessione sull'inquinamento che affligge il linguaggio. La poesia per questo autore è un atto di libertà e disobbedienza, che si realizza soltanto quando la parola dell'io diventa voce del noi, quando la parola soggettiva si avvicina alle cose, dichiarandone la concomitanza col nulla ma anche mettendo il pensiero filosofico a più diretto contatto con tematiche sociali e civili.

Lettore di Kierkegaard, egli è consapevole che «l'uomo è una macchina di parole, e nulla impedisce che impari a memoria una litania filosofica come una confessione di fede o un credo politico».²⁰ Il pessimismo nei confronti della società moderna (conseguenza anche della crisi dell'intellettuale, che si vede negato ogni ruolo) tuttavia non ha mai come esito la fuga nell'ideale dell'arte, ma si configura come tentativo di giungere ad un confronto diretto col mondo, attraverso l'invettiva e l'allegoria. Se la poesia è abitata dal vuoto e dalle atrocità della storia stessa, si tratta di cercare di lavorare con le parole (anche quelle più logore) per generare pensiero e civiltà, senza lasciarci morire nel cimitero dell'abitudine:

dell'essere all'essenza dell'uomo. [...] nel pensiero l'essere perviene al linguaggio. Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora».

¹⁹ Franco Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, cit., p. 139.

²⁰ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, Milano, Fratelli Bocca, 1941, p. 64.

Ogni rivoluzione genera una civiltà contro la quale, per la sua stessa salvezza, cioè perché tale civiltà non si esaurisca nell'estrema consunzione letteraria o, in una parola, nell'imitazione, è a un certo punto nuovamente necessario ribellarsi.²¹

In queste parole dell'immediato dopoguerra sono contenute una tensione al cambiamento e una speranza che negli anni successivi vengono meno, come si è visto precedentemente, perché progressivamente la poesia scopre il senso della perdita e dello spaesamento: perdita della madre, delle città amate, della fede, dei valori nei quali il poeta stesso aveva creduto e di quegli ideali di rinnovamento che dopo la Resistenza vengono soffocati nel monocolorismo democristiano. Prevale, allora, il senso di solitudine, l'impossibilità di comunicare, la rottura di ogni unione tra l'uomo e lo spazio-tempo in cui vive.

Prima che ricerca estetica, è posizione etica: solo così il poeta trova la spinta per continuare, nonostante lo *choc*, la ricerca di un'adesione critica al presente. Caproni diviene descrittore di una realtà stravolta dalle «rovine invisibili» dell'epoca postbellica, in cui le parole toccano i nervi sensibili dell'esistenza mondana senza porsi al di sopra o al di là della vita quotidiana. La poesia è, invece, un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi:

Oggi (in fondo gli «impossibili contenuti nuovi» non sono che questo: un modo nuovo di considerarsi nel mondo, uno spostamento del centro di gravitazione, e quindi un modo nuovo di riflettere in modi e forme nuove) vivere sui pinnacoli non giova più: non giova almeno in questo particolare momento d'*emergenza*.²²

Caproni, prima su un versante intimista, con *Il seme del piangere*, poi passando dall'io all'uomo con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, inventa una retorica in aperta opposizione al multiforme vitalismo della metropoli, in cui «gli uomini non hanno più tempo né luogo per piangere»²³ e l'uomo "solo" è lo scandalo della civiltà collettiva. Il poeta cerca di allontanarsi e di abbandonare quella realtà che si impone come "normale" e che obbliga le masse a farsi accettare come tale. I temi e le immagini del passato, estremi baluardi contro la dissoluzione, vengono assaliti dal germe del disfacimento e stravolti dall'irrazionalismo logico, dalla sfasatura spazio-temporale:

²¹ Giorgio Caproni, *Poesia come disobbedienza*, «Perseo», 20 ottobre 1948, poi in *La scatola nera*, cit., p. 24.

²² Ivi, p. 25.

²³ Giorgio Caproni, *Né tempo né luogo*, «La Fiera Letteraria», 9 novembre 1958.

Essere in disarmonia
con l'epoca (andare
contro i tempi a favore
del tempo) è una nostra mania.
Crediamo nell'anacronismo.
Nel fulmine. Non nell'avvenirismo.

(A certuni, in *Res amissa*)

C'è, insomma, la coscienza di un'opposizione radicale e il rifiuto di uno stato di cose che non può più considerarsi fatale, ma che è, invece, fondato su precise *colpe* di pochi, interessatissimi al condizionamento dei molti:

Coi mezzi attuali di propaganda, non ci vuol molto a un "partito di massa" per creare una "massa". Cioè un agglomerato di gente che la pensa tutta allo stesso modo, senza persone realmente capaci di pensare in proprio. E a questo modo i partiti di massa non fan che ripetere la chiesa, con la differenza che alla giustificazione d'un premio ultraterreno, al crescete e moltiplicate, sostituiscono il miraggio d'un premio terreno: un aspirapolvere, un frigorifero, una macchina, una casa, una villeggiatura (campa cavallo) per tutti.²⁴

In questa direzione si sviluppano i vari alter ego del poeta, le allegorie attraverso cui egli addita le colpe e le discrepanze di una società che si vorrebbe democratica e sana. Sono figure o voci di "esuli", di "fuggitivi", le cui parole si stagliano contro l'ottusa animosità di chi ha «la testa sulle spalle» e «i piedi per terra», come dice il preticello del *Lamento o boria*, frequente bersaglio polemico del Caproni pubblicitario:

Contro la comoda società del benessere d'oggi, tutta tesa ai beni elettrodomestici, al carrierismo ecc., facendosi puntello, magari, d'un Dio nel quale, in fondo all'animo, non crede più. Il "bisogno di Dio" del preticello è soprattutto bisogno d'un poco di giustizia, di un poco di "luce", di un poco di "anima" in tanta massa condizionata dai potenti mezzi di diffusione (e di educazione alla rovescia) oggi esistenti.²⁵

Negli anni Sessanta inizia uno scoperto *j'accuse* rivolto alla società, e seppure i fatti da cui nasce questa critica non siano mai esplicitamente detti, ma soltanto suggeriti, è chiaro il giudizio e la condanna di tutto un sistema di istituzioni (religiose, morali, politiche, sociali etc.) che, ormai svuotate di ogni contenuto e giustificazione, sono mantenute in vita e sopravvivono soltanto come strumento di salvaguardia di interessi non confessabili:

²⁴ Giorgio Caproni, *Politica e cultura*, «Critica d'oggi», 12-13, settembre-novembre 1962.

²⁵ Giorgio Caproni in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 109.

La mia “sfiducia” non è sfiducia assoluta nell’uomo, ma nella società così com’è andata conformandosi. La religione e le ideologie scricchiolano e si conservano in piedi o con la forza o per ipocrisia.²⁶

Il preticello è la figura più emblematica di questa sfiducia, rappresenta una poesia che non può proporre soluzioni nuove, ma che vuole testimoniare una piccola lezione di *decenza* contro l’irreligione dell’avere, in un mondo che sembra aver perduto il vero senso della solidarietà, del sostegno umano e spirituale. La sua speranza è per un Dio che deve venire, una deità mancante nel presente e sposata nel futuro:

prego (e in ciò consiste
– unica! – la mia conquista)
non, come accomoda dire
al mondo, perché Dio esiste:
ma, come uso soffrire
io, perché Dio esista.

(*Lamento (o boria) del preticello deriso, in Congedo...*)

La tensione verso un Dio che si sa bene che non c’è e che tuttavia si vuole che ci sia è un segno di quella resistenza della poesia contro l’inferno della quotidianità, che con la forza ottusa delle cose umilia ogni slancio nell’orizzontalità del tempo storico.²⁷ Occorre prendere una posizione continuando caparbiamente a pregare un Dio da *far esistere*, per contrapporlo all’inaccettabile disumanità di un mondo che trova nel guadagno l’unico scopo della vita e nella violenza l’unico mezzo:

Ho spesso avuto desiderio di Dio, come giustizia, remunerazione, garanzia. Ma è stato un desiderio sempre insoddisfatto. Dio, se c’è, è un dio serpente, un dio che non remunera, non redime.²⁸

Ma non basta emendarsi nell’*understatement*, non è questo un modo per lavarsi le mani. Caproni nel *Muro della terra* patisce la sciagura storica anche nell’angoscia del

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Vengono in mente le parole con cui Calvino concludeva *Le città invisibili*: «L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» (Italo Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori «i Meridiani», 1995, pp. 497-498).

²⁸ Giorgio Caproni, «*Credo in un dio serpente*», cit., intervista rilasciata a Stefano Giovanardi. Ma si legga anche *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., pp. 59-66, dove Caproni parla della poesia di André Frénaud: «Il suo religioso ateismo, ma soprattutto il suo stoicismo (a volte ironico, a volte addirittura sarcastico) nel rincorrere in moto perpetuo, come i suoi *Re Magi* la Stella, una speranza già negata sul nascere e comunque sempre fuggitiva, in una maratona resa ancor più spossante dalla coscienza che la Stella, appunto, è irraggiungibile, e che – come afferma uno dei tre Re nella chiusa del *poème* – insensato è per l’uomo, ma proprio per questo irresistibile, il richiamo: “Siamo persi... Ci han dato false informazioni. / Fin dall’inizio del viaggio. / Non ce n’era strada. Non ce n’è, luce...”».

suo incombere («le rovine invisibili» del dopoguerra, la guerra fredda), oltre che nel suo avverarsi. L'invivibilità storica del presente ci pone a diretto contatto con quel «muro» che è il più fisico simbolo del Male: i dati di riferimento riaffiorano, ma, parallelamente, essi sono intensificati dall'apporto di un senso che travalica la contingenza e li dispone a essere colmati da ulteriori significazioni.

Le poesie di *Acciaio*, come ha sottolineato Surdich,²⁹ «si sincronizzano con l'occasione bellica e ne riproducono alcune fasi, ma si distanziano in modo reciso dalla circostanza ponendo al di là e al di fuori di essa il loro significato più profondo. [...] La riassunzione delle esperienze della guerra quale argomento di poesia nel primo scorcio degli anni Settanta non si giustifica affatto nei termini di un condizionamento retrospettivo e memoriale», ma come presa di coscienza ed evoluzione di un nucleo tematico volto a definire l'*essere* (se mai è possibile definirlo) nonostante il premere dell'amletico *non essere*. «La guerra / penetrata nell'ossa» e la notte dura dei coltelli, degli scisti, dell'ossidiana³⁰ non sono rimovibili, ma perennemente incombono, e con esse la rima, «sostanza stessa del discorso in versi»,³¹ che, con un crescendo drammatico nelle ultime raccolte, viene tesa fino all'orrore scarno, imperfetto e perfido di *Alcina-Hiroshima* («Sogna Alcina... // Hiroshima...», *Träumerei* in *Il franco cacciatore*). In contrasto con le città amate, Livorno e Genova ariose e vitali, Hiroshima è la città del disastro per antonomasia, ferita aperta della coscienza collettiva. In una dimensione onirica perturbante emergono anche altri luoghi della disumanità, come Dachau, emblema dell'annullamento della vita e dell'uomo.

Se la storia è condotta a questi esiti da uno *scelus* continuamente perpetrato, l'esserci allora è poca cosa: è quel “poco”³² che resta, per cercare un parallelo visivo, nelle sculture di Alberto Giacometti, in cui l'uomo, ridotto ad una sagoma filiforme (quasi un incrocio uomo-idrometra-libellula) a cui rimangono aderenti pochi residui di materia, misura coi suoi passi e le sue ombre la lastra nera su cui si trova. Non è più l'uomo che fa lo spazio, è lo spazio che disfà l'uomo. Questo spazio inquinato corrode, come una pioggia acida, le presenze che lo abitano, che vengono colpite da parole-sassate che le

²⁹ Luigi Surdich, *Le idee e la poesia*, cit., p. 175.

³⁰ Dunque non più la rima-rondine di *Litania (Il passaggio d'Enea)*, non più rime chiare e neppure “ingenuè” e sensuali, bensì impure e taglienti reificazioni dell'*Unheimliche* caproniano.

³¹ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, p. 30.

³² Cfr. Italo Calvino, *Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)*, in *Saggi*, cit., p. 1027: «Il nulla, grande tema della poesia e della filosofia contemporanee, ha una sua enfasi, una sua magniloquenza in cui è facile cadere. [...] Ma le sue riuscite maggiori sono quando il senso del vuoto scaturisce da quello spazio fitto di persone e di discorsi che è il nostro “poco” quotidiano».

snaturano. Anche di quelle più salvifiche è rimasto poco, esse hanno perduto il loro *télos* originario, e non possono resistere al mutamento della loro stessa sostanza (ci troviamo di fronte ai vari effetti della «frana della ragione»). Così dopo la “teo-alogia” del *Muro*, la teologia illogica della negazione e dell’invettiva contro Dio, Caproni giunge a raffigurare un Cristo piangente, chiuso nel «cesso», una misera «statua di gesso» (*Telemessa* in *Il franco cacciatore*). L’immagine rende Dio ancora più lontano dai bisogni dell’uomo, ancor più inconoscibile e irricognoscibile, vera e propria icona negativa in cui si annulla ogni valore messianico e utopico.

Se ogni grazia è *Res amissa*, se ogni speranza nel futuro, in una rivoluzione che sia generatrice di civiltà, è perduta, è a causa di una vita fasulla, svenduta al denaro e inquinata dal potere e dalla retorica di un linguaggio impoverito e mistificatorio. Assistiamo dunque esterrefatti allo *Show*, una parata di falliti «Arrampichini. / Arrivisti.», che «In nome del Popolo / arraffano» e, sordi al monito del preticello, «Investono / all’estero, mentre “auspicano” / (Dio quanto auspicano!) / pace e giustizia». Torna la *vis* polemica delle raccolte precedenti, contro l’irreligione dell’aver che soffoca l’essere, contro coloro che «Han la testa sul collo, / dicono loro. Di pollo. / I piedi sulla terra. / Lavoran per la pace / preparando la guerra» (*Lorsignori*), «Loro, / i veri seviziatori / della Giustizia in nome / (sempre, sempre in nome!) / del Dollaro e dell’Oro» (*Show*). Il disastro ecologico dell’*idrometra* qui si spoglia di ogni metafisica, e gravati dal peso della colpa sprofondiamo anche noi nella melma di un «paese guasto», in cui la testimonianza del poeta è destinata a rimanere inascoltata: «Non uccidete il mare, / la libellula, il vento. / [...] E chi per profitto vile / fulmina un pesce, un fiume, / non fatelo cavaliere / del lavoro» (*Versicoli quasi ecologici*).

Parlando di una natura che subisce le nostre colpe egli intende soprattutto sottolineare il dramma civile dell’uomo moderno: l’inquinamento del linguaggio è, in ultima analisi, inquinamento del mondo. Il poeta preleva le parole dai circuiti dell’informazione di massa e ce le presenta logore e sfatte. Frasi fatte che a furia d’esser ripetute, spesso a sproposito, trapassano nell’inconscio senza passare per la coscienza («Eccidio o massacro / son nomi. (Così come il Sacro)», *Attualità*). Siamo a diretto contatto con la loro violenza, ci confrontiamo con la loro rinascita e il continuo declino. Le parole non possono più aggiungere un senso alle cose, non possono interpretarle, ma

soltanto nominarle per un breve tempo prima di essere dimenticate. La fine del linguaggio come mezzo di conoscenza e testimonianza è la fine del mondo:

Non restano testimonianze.
Grande che sia o meschino
quanto s'è fatto o detto
non dura più di nebbia al mattino.

(Su frase fatta, in Res amissa)

TERZA PARTE

3.1.

FRANCO FORTINI: LA POETICA DEL *NON ANCORA*

Nel saggio intitolato *Utopia e disincanto*, Claudio Magris pone l'accento sull'importanza della resistenza della letteratura e dell'uomo in generale, contro le nuove forme di totalitarismo "soft" nate dalla fine dei totalitarismi del passato, che si basano sulle «gelatinose ideologie deboli, promosse dal potere delle comunicazioni».¹ La difesa da simili forme di controllo mediatico si deve basare sul valore della memoria storica (sempre più insidiata dal revisionismo) e sul «rifiuto del falso realismo, che scambia la facciata della realtà per la realtà intera e, privo di ogni senso religioso dell'eterno, assolutizza il presente e non crede che esso possa cambiare».²

L'utopia di chi crede ancora nella necessità di cambiare il mondo e riscattarlo, non può però sopravvivere a se stessa e deve, secondo Magris, entrare in contatto con il suo contrario, il disincanto, che «corregge l'utopia, rafforza il suo elemento fondamentale, la speranza».³ Lo slancio, di per sé positivo e progressivo, nasce da una condizione di mancanza, di assenza e di lontananza, da quella che Magris definisce come la «lacerazione dell'esistenza vissuta e patita senza veli»⁴ e che già Ernst Bloch aveva identificato come vero e proprio principio spirituale dell'utopia, nel saggio intitolato *Principio speranza*.

3.1.1 *Dalla «nostalgia di lunghissimo esilio» alla «poetica dell'avvento»*

In un articolo apparso su «L'Unità» nel 1946 Calvino ha scritto a proposito di *Foglio di via* di Fortini:

Poeta della resistenza fin dalle più antiche liriche della raccolta (che comprende il suo lavoro dal '38 al '45) in cui la sua solitudine di giovane

¹ Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 2001, p. 10.

² *Ibidem*.

³ Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, cit., p. 14.

⁴ *Ibidem*.

ebreo nel paese ostile non smorza la sua voce in un interiore rovello, ma la schiude in un forte canto che è pur lirica ed elegia, ma già poesia civile [...]. Poesia della resistenza perché la sua vena di tristezza non è mai abbandono o rinuncia, la sua nostalgia di lunghissimo esilio non è mai impotente desiderio d'evasione, ma l'una e l'altra si maturano in un virile, consapevole impegno di vita e di lotta. La voce di Fortini è alta e gelida.⁵

In questo articolo, appassionato e carico d'affetto, Calvino coglie il tratto secco e raffinato di versi in cui «ogni parola è pagata con un brivido», da cui emerge una volontà di essere nella storia che va di pari passo con l'attività intellettuale e resistenziale.⁶ Tuttavia lo slancio positivo si confronta necessariamente con una *pars destruens* che non lascia nulla intatto, e procede dal vertice abbagliante del sole verso la notte, sino a calare nella profondità dell'io:

E il sole si distrugge
Lungo le torri della città nemica
Verso la notte d'ansia

Quando nei volti vili della città nemica
Leggo la morte seconda,
E tutto, anche il ricordare, è invano

(*La città nemica*, in *Foglio di via*)

Il ricordo è inutile nel tempo nemico; non c'è idillio, ma sospensione e attesa. Il presente è allora pena e conflitto, e Fortini vive una condizione d'esilio in patria, riconoscendo nell'Italia la propria «necessaria prigionia»:

Ora m'accorgo d'amarti
Italia, di salutarti
Necessaria prigionia.

Non per le vie dolenti, per le città
Rigate come visi umani
Non per la cenere di passione
Delle chiese, non per la voce
Dei tuoi libri lontani

Ma per queste parole
Tessute di plebi, che battono
A martello nella mente,
Per questa pena presente
Che in te m'avvolge straniero.

Per questa mia lingua che dico
A gravi uomini ardenti avvenire

⁵ Italo Calvino, *Foglio di via* di Franco Fortini, in *Saggi*, cit., p. 1057.

⁶ Nel 1944 Fortini partecipò alla Resistenza in Valdossola.

Liberi in fermo dolore compagni.
Ora non basta nemmeno morire
Per quel tuo vano nome antico.

(Italia 1942, in *Foglio di via*)

Contro la prigionia nell'Italia invasa dai nazisti e sottomessa alla dittatura fascista si deve necessariamente lottare; non in nome di valori quali la storia, la religione e la cultura, ma per ridare dignità ai popoli, affinché le «plebi» possano diventare «uomini ardenti». Se da una parte la prospettiva tende ad aprirsi all'avvenire, tuttavia ancora non risolve in modo deciso il nodo tra il qui e l'altrove. Perciò «fra essere e non essere», si preferisce quello spazio intermedio in cui si manifesta la tensione latente delle cose, in cui l'esistenza, che «esita» a definirsi, è «figura» carica di potenzialità per il futuro, ma è anche «prigioniera in se stessa», grumo di vita che preme per superare la distanza:

Ma qui dove fra essere e non essere esita
Prigioniera in se stessa una nostra figura,
Tu liberata porti la giustizia sicura
Che i vivi conosce e i morti.

(A un'operaia milanese, in *Foglio di via*)

La «nostalgia di lunghissimo esilio», di cui parla Calvino, è presa di coscienza di un sentimento ineludibile di distacco, implicito già nel titolo *Foglio di via*: una poetica che esprime «il ricordo di antichissime terre e stagioni»,⁷ ma che è, allo stesso tempo, rivolta al futuro, attraverso un discorso carico di contatti e tensioni tra natura e storia.⁸ *Foglio di via* è emblematico di quella che Thomas E. Peterson ha definito una «poetics of “advent”»:⁹

E questo è il sonno, edera nera, nostra
Corona: presto saremo beati
In una madre inesistente, schiuse
Nel buio le labbra sfinite, sepolti.

E quel che odi poi, non sai se ascolti
Da vie di neve in fuga un canto o un vento,

⁷ Italo Calvino, *Foglio di via* di Franco Fortini, in *Saggi*, cit., pp. 1058-1059.

⁸ Cfr. Thomas E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, University Press of Florida (UPF), 1997, p. 4: «In Fortini's practice the poetic utterance has a dual orientation – towards an immediate object and towards a general interlocutor, often in the future. [...] The former is concrete and referential, while the latter is abstract and subjective. [...] Fortini insists on context and values: the virtue of the oppressed, the villainy of the oppressor, and the hope for those in the future».

⁹ Thomas E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, cit., p. 12: «His own poetics of “advent” projects a future of greater hope and fortune than the present. Thus the details of present perceptions are willfully obscured so as to emphasize their clarity when viewed from the perspective of generality and the future».

O è in te e dilaga e parla la sorgente
Cupa tua, l'onda vaga tua del niente.

(E questo è il sonno, in *Foglio di via*)

Sin dal suo primo libro Fortini prende le distanze da quel «Novecento figurativo degli anni Trenta, di soave e coscientemente falso primitivismo, di freschezza di colori»,¹⁰ che egli riconosce nella poesia di Penna, ma che è la cifra stilistica anche del primo Caproni e in parte del primo Sereni. Fortini si confronta da subito con una parola che confina col nulla, una parola che «non è, né deve essere mai, la cosa».¹¹ La guerra ha contribuito a radicare e diffondere la percezione di una doppia realtà, che lo sguardo non può risolvere in una visione sicura ed unitaria: «edera nera»/«nostra corona»; «beati»/«sepolti»; «quel che odi»/«non sai se ascolti»; «un canto»/«un vento»; «sorgente cupa»/«onda vaga tua del niente».¹² Il procedere per coppie antitetice, per scissioni e disgiunzioni, trasmette il senso di una poesia fondata sulla *praesentia discors*¹³ che, culminando nella coppia-rima «sorgente/niente», designa una forza originaria interna all'io dalla quale sgorga la parola e in cui si condensa un *surplus* di sofferenza. Come la pena della lontananza patita nel *Coro di deportati* attraverso la ripetizione salmodiante di veri e propri versetti che ribadiscono l'inconciliabilità tra il pensiero e la realtà esterna:

Vorremmo tornare a guardare
Carezzare il trifoglio dei prati
Gli stipiti della casa nuova
Piangere di pietà
Dove passò nostra madre

Invece saremo lontani.

[...]

E quando saremo tornati
L'erba pazza sarà nei cortili
E il fiato dei morti nell'aria.

¹⁰ Franco Fortini, *Breve secondo Novecento*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1167.

¹¹ Franco Fortini, *Prefazione 1967 a Foglio di via* (Torino, Einaudi, 1967), poi in *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 362.

¹² Cfr. Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, «Allegoria», 21-22, anno VIII, 1996, p. 46: «La contraddizione della poesia si articola nello stesso spazio della contraddittorietà del reale».

¹³ La dialettica non è *concordia discors*, non c'è pacificazione nel processo dialettico, e nemmeno equilibrio, essa è piuttosto tensione delle forze in atto, dinamica simultanea degli opposti. Berardinelli, tramite Brecht, definisce la dialettica come «la dottrina dell'unità degli opposti e della duplicità di ciò che appare unitario» (Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, «il castoro», 1973, p. 153).

Le rughe sopra le mani
La ruggine sopra i badili

E ancora saremo lontani.

Saremo ancora lontani
Dal viso che in sogno ci accoglie
Qui stanchi d'odio e d'amore.
[...]

(Coro di deportati, in *Foglio di via*)

Lo sguardo del poeta è doppio, perché da una parte si rivolge ad una realtà orizzontale, fatta di cose concrete (erba, fiato, rughe, ruggine), che condensano in materia organica il senso del trascorrere del tempo, dall'altra emerge una tensione, dialetticamente opposta, a fuggire questa materialità. Solo nel sonno si trova accoglienza, nel «viso che in sogno ci accoglie» si scorge la traccia di un immaginario ermetico dalla evidente semplicità simbolica, ma che il deittico («qui stanchi») smorza, marcandone la distanza. C'è il senso della lontananza, ma mai dell'isolamento esistenziale, o della fuga in una dimensione altra, astratta e fuori dal tempo. La riappacificazione dei contrasti in una dimensione onirica è un'illusione, poiché la vita non è pace e quiete indistinta, è fatta invece «d'odio e d'amore», elementi contrari in perenne lotta, che generano «un'ansia di liberazione che è già figura del futuro».¹⁴ Un futuro che è tempo, è relazione del soggetto con l'altro da sé e con il presente:¹⁵

[...]
Ma verranno nuove le mani
Come vengono nuove le foglie

Ora ai nostri campi lontani.

Ma la gemma s'aprirà
E la fonte parlerà come una volta.
Splenderai pietra sepolta
Nostro antico cuore umano
Scheggia cruda legge nuda

All'occhio del cielo lontano.

(Coro di deportati, in *Foglio di via*)

¹⁴ Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 19.

¹⁵ Cfr. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presse Universitaire de France (PUF), 1983 (1^a ed. Montpellier, Fata Morgana, 1979), p. 17: «le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul [...] il est la relation même du sujet avec autrui». E a p. 68: «l'avenir de l'événement n'est pas encore le temps. Car cet avenir qui n'est à personne, cet avenir que l'homme ne peut pas assumer, pour devenir un élément du temps doit tout de même entrer en relation avec le présent».

Le due avversative introducono ad un sentimento di speranza che produce il «movimento dialettico della storia verso il futuro»;¹⁶ esse rappresentano la possibilità di una nuova vita, e contemporaneamente sanciscono la definitiva distanza dell'«antico cuore umano» dal «cielo lontano», in una sorta di verticalità negata. Con questo doppio movimento l'avvenimento si inserisce in una prospettiva di cambiamento che annulla il presente stesso nell'urto con un altro tempo: la poesia non vuole trattenere al di qua della fine, né evocare una stagione perduta, intende piuttosto andare oltre il presente, per affermare un'esistenza che è rinnovamento e visione. La «sorgente / cupa» qui si trasforma in una fonte che «parlerà», l'«edera nera» si muta in una gemma pronta a schiudersi in una rinnovata possibilità di fioritura. E troviamo anche uno dei primi esempi di quelle mineralizzazioni che si caricano di destino, preannuncio di futuro, segni cristallini di speranza: la «pietra sepolta» che splenderà diventa l'emblema di una liberazione che non ha nulla di metafisico, ma fa diretto riferimento al destino di un popolo inaridito dalla dittatura, cupa e soffocante come edera.¹⁷ La pietra-antico cuore-poesia rimane viva, anche se sepolta, in attesa di una vita nuova, come la «rosa sepolta» che «odora eterna», figura anch'essa di un destino che la contingenza storica non può annientare:

Discenderanno i cavalieri di grigi mantelli
sui prati senza colore, accennando. E di noi

dietro quel trotto senza suono per le valli
d'esilio irrevocabili, seguiranno le immagini.

Ma il più distrutto destino è libertà.
Odora eterna la rosa sepolta.

(*La rosa sepolta*, in *Foglio di via*)

Questi cavalieri apocalittici, che possono ricordare il «buio graffito delle acqueforti di Dürer»,¹⁸ calano su un mondo già ingrigo e senza colore, una *waste land* fortiniana che anticipa di gran lunga i lugubri e scarni paesaggi caproniani. Le «valli / d'esilio irrevocabili» sono ciò che resta dopo la catastrofe e ciò che ci aspetta nell'immediato futuro, sono i fantasmi di un «distrutto destino» che riguarda tutti, ma che preserva tra le

¹⁶ Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 102.

¹⁷ Si legga quanto scrive Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 19: «Altre volte ancora lo stesso minerale in cui la poesia si essicca può essere garanzia di futuro, l'autorepressione trovare una possibilità di risarcimento capovolgendo la devitalizzazione in capacità di sopravvivere e di mordere».

¹⁸ Italo Calvino, *Foglio di via* di Franco Fortini, in *Saggi*, cit., p. 1058.

macerie la possibilità di un futuro, la libertà come il profumo eterno della «rosa sepolta»: dalla compresenza degli opposti può nascere una conoscenza più profonda di sé e del mondo.¹⁹

La dinamica dei contrari che Fortini ha inaugurato con *Foglio di via*, percorre anche la sua successiva produzione. Il tempo presente dichiara una realtà divergente, basata su coppie antitetiche e drammatiche, che strutturano la poesia come una continua lotta:

Mi risveglio dal sonno, è una notte d'inverno,
lontani sono i sogni, il libro è caduto,
non vengono rumori sul vento della città.
Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno,
che sono morti gli amici e orrida cosa è vivere:
vedrai domani alla prima luce ci desteremo
a lavarci nei fontanili.

(*Le stagioni*, IV, in *Poesia e errore*)

Il realismo convive, secondo la lezione di Lukács, con l'elemento utopico²⁰ e il presente immerso nell'immobilità del gelo invernale diviene risveglio carico d'attesa, momento in cui la verità esita tra due opposte realtà. Da una parte l'andamento paratattico e la secchezza delle coordinate ci trasmettono delle affermazioni che apparentemente non possono essere smentite («è una notte d'inverno, / lontani sono i sogni, il libro è caduto, / non vengono rumori»), dall'altra c'è il tentativo di capovolgerle e di allontanarsene («Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno, / che sono morti gli amici e orrida cosa è vivere»). In questo cambio di direzione, quasi una brusca sterzata, sta tutto il senso della poesia: agli astratti e vaghi sogni, al libro caduto, al silenzio e al vento che percorrono la città, che sono emblemi di morte e abbandono, si sostituiscono gli amici, l'alba e i fontanili, che restituiscono un'immagine di vita possibile. Questo rifiuto della negatività storica confina con una lacerazione esistenziale a cui nel penultimo verso si accosta il verbo al futuro, che produce straniamento e speranza: attraverso uno slittamento lo sguardo contempla la realtà cercando di anticiparne le trasformazioni, di spezzare la catena con cui la storia imprigiona il desiderio. Anzi, la storia stessa deve cessare d'essere un *continuum*, per realizzare, tramite rotture e salti, il cambiamento.²¹

¹⁹ Si legga Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 19: «Al gelo o alla neve o al sasso si contrappone spesso un emblema di felicità, di leggerezza o di liberazione: ad esempio l'immagine della rosa. Anche qui motivi ideologici e psicologici si intrecciano strettamente. La rosa è la rivoluzione e il desiderio inconscio».

²⁰ Cfr. Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 57.

²¹ Franco Fortini, *Verifica di poteri*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 125: «La nozione di storia come durata e intermittenza, come alternanza di quantitativo e qualitativo, come rifiuto della continuità, è finalismo, prospettivismo,

Infatti notiamo che, pur coniugando il verbo al futuro («vedrai»), Fortini introduce una regressione verso una realtà prebellica e preindustriale, in cui, come ha sottolineato Walter Siti, «l'attesa del futuro non contrasta col recupero del passato»,²² ma intravede in questa doppia dinamica lo spiraglio per la resurrezione di cui è emblema l'immagine sacrale del lavaggio purificatorio nell'acqua dei fontanili.

3.1.2. *L'eredità della scrittura*

Secondo Fortini la poesia «non agisce direttamente sulla realtà»,²³ ed «è per definizione discorso indiretto, discorso intransitivo»,²⁴ perciò deve necessariamente essere inattuale, guardare al passato e proiettarsi verso il futuro se vuole dare un senso all'attualità stessa. Questa consapevolezza trova espressione in uno dei suoi testi più importanti, *Traducendo Brecht*, pubblicato in *Una volta per sempre*, in cui prevale uno sguardo negativo sul futuro che si riflette anche sulla condizione stessa della scrittura e sul ruolo dell'intellettuale: alla poesia spetta il compito di dire questa negatività, di confrontarsi col vuoto e con l'errore. Non ci può essere nessuna speranza di mutamento per chi si accontenta dell'attualità e vive in una società pacificata e inerte, ancora profondamente ingiusta:

Un grande temporale
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.
Fissavo versi di cemento e di vetro
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando

prepara la fine della storia a noi nota». Si rimanda anche a Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 118: «Per questo rivoluzione e comunismo non sono un puro *al di là*, un ineffabile *rovesciamento*. Il comunismo è il punto in cui *tutte le contraddizioni* della società borghese cominciano a saltare e a risolversi». Così Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 257: «si può dire che il disancoramento delle idee comuniste dalla loro cattiva realizzazione storica comportò in lui e in pochi altri di sentire le prime con più forza, e certamente con una venatura, nel bene e nel male, più utopica». E si legga anche quanto scrive Elisa Gambaro: «È del resto lo stesso movimento dialettico per cui la poesia è insieme affermazione e negazione, vergogna e valore, a sottintendere la nozione di un tempo frammentato. Per Fortini, l'opacità del presente alienato contiene in sé tutto ciò che è morto e insieme anela, per bagliori, all'utopia futura» (Elisa Gambaro, *Fortini poeta*, in AA.VV., «*Se tu vorrai sapere...*». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Edizioni Punto Rosso, 2004, p. 62).

²² Walter Siti, *Il tarlo*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di Carlo Fini, Padova, Liviana Editrice, 1980, p. 180. E si legga anche Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 67: «Al centro c'è un rapporto tra un regredire e un procedere, una tensione di forze in contrasto, il segno di una compressione di stasi e movimento».

²³ Così Franco Fortini in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 129.

²⁴ Ivi, p. 130.

ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso
credo di non sapere più di chi è la colpa.
[...]

(Traducendo Brecht, in *Una volta per sempre*)

A differenza di Brecht, che scriveva in un'Europa sottomessa al nazismo e alla guerra, per Fortini la parola poetica non è un progetto realizzabile, perché storicamente e ideologicamente la colpa non è più concepibile come un elemento esterno, ma ha assediato e preso possesso dell'io.²⁵ Se il temporale che si abbatte sui tetti rappresenta la forza viva della natura, la «pagina secca» fa pensare all'aridità di un deserto che si è trasferito all'interno del poeta e che alberga nelle sue parole, che non si fanno più voce: i «versi di cemento e di vetro» sono la metafora della doppia natura della poesia, che rappresenta la durezza e l'asprezza, ma anche la fragilità della parola che prende le distanze dagli «oppressori tranquilli». L'antitesi non agisce solo tra presente e futuro, ma è parte del presente stesso e della parola: al centro sta l'immagine di disappropriazione che invade la lingua, per cui si ascolta «morire / la parola d'un poeta o mutarsi / in altra, non per noi più, voce» (che anticipa la «lingua non più sua» di *Molto chiare si vedono le cose*, in *Composita solvantur*). La crisi della parola diventa emblema di una soggettività lacerata e precaria, che sembra smarrire la coscienza di sé, dichiarando il proprio disorientamento («credo di non sapere più di chi è la colpa»). Alla visione della società che emergeva da *Foglio di via*, in cui «gli uomini gli apparivano divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi, ricchi e poveri: non in classi»,²⁶ si sostituisce una prospettiva più complessa e carica di tensioni. Dopo gli ideali condivisi della Resistenza, quando un progetto collettivo sembrava possibile, ora Fortini si trova a vivere in una società statica, che al cambiamento ha preferito la ripetizione di gesti meccanici, e dove la contrapposizione di classe e la lotta politica sono state soffocate dal totalitarismo *soft* dei consumi. Tuttavia egli non si piega all'«odio cortese» degli oppressori, e rivolge la sua critica contro coloro che «credono di non sapere», che credono di non avere responsabilità, che si accontentano e sono

²⁵ Si potrebbero ricordare a questo proposito gli ultimi due versi di *In una casa vuota* di Vittorio Sereni: «Oggi si è – e si è comunque male, / parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti». Per l'analisi tematica di questo componimento si rimanda al capitolo successivo.

²⁶ Franco Fortini, *Prefazione 1967 a Foglio di via in Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 359.

tranquilli sebbene oppressi. La scrittura, lungi dal conciliare il soggetto col mondo, si tramuta in odio e l'unico valore che può affermare è il proprio limite, poiché «non muta nulla» nell'immediato, ma può resistere proprio in quanto inattuale, cioè consapevole di essere impraticabile nel presente e inconciliabile con la logica del potere:

[...]
Scrivi, mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente.
Gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

(Traducendo Brecht, in Una volta per sempre)

La condizione dell'io confina con la negazione di sé e del proprio ruolo, perché solo sacrificando se stessi e la propria funzione, dichiarando il non-valore della scrittura, si può sperare di «salvare una nozione di poesia»:²⁷

La poesia non vale
l'incanto non ha forza
quando tornerà il tempo
uccidetemi allora.

Ho letto Lenin e Marx
non temo la rivoluzione
ma è troppo tardi per me;
almeno queste parole
servissero dopo di me
alla gioia di chi viva
senza più il nostro orgoglio.

(Quel giovane tedesco, in Poesia e errore)

Il futuro assume valore e orienta l'attività poetica solo se si congiunge al tema del destino di chi verrà dopo. Alla prospettiva di cambiamento immediato che apparteneva agli ideali della Resistenza, si sostituisce la delusione e il rinvio del movimento evolutivo ad un tempo indefinito, ad un futuro che investe il «presente disperato»²⁸ con la forza della «speranza acuta dentro la notte» (*Une tache de sang intellectuel*, in *Poesia e errore*). Al senso della fine si accosta, per via dialettica, una dichiarazione di oltranza

²⁷ Marco Forti, *Tempi della poesia. Il Secondo Novecento da Montale a Porta*, cit., p. 211.

²⁸ Cfr. Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, cit., p. 44: «Spezzata la contiguità tra presente e futuro su cui si reggeva *Foglio di via*, il poeta perde ogni possibilità di inveramento immediato nella storia collettiva».

che oppone sempre più tenacemente il «canto vero» al «sonno fondo». La poesia non può essere per il presente, ma solo «per altre pupille avvenire»:

dichiara che il canto vero
è oltre il tuo sonno fondo
e i vertici bianchi del mondo
per altre pupille avvenire.

Scrivi che i veri uomini amici
parlano oltre i tuoi giorni che presto
saranno disfatti. E già li attendi. E questo
solo ancora è il tuo onore.

(*Arte poetica, in Poesia e errore*)

Se la poesia vuole avere un valore rivoluzionario e servire a chi viene dopo di noi deve rinunciare al proprio orgoglio, deve essere come

quello che è *messo da parte*, che *si è tolto di mezzo*, che *sta fuori della strada*, e a cui non può accadere più nulla di importante se non di mettersi in mezzo e *costringere gli altri a tenerne conto*.²⁹

Soltanto non contando nulla, ma tuttavia mettendosi in mezzo, costringendo a riflettere sulla distanza e la diversità che la distingue dalla realtà, essa può ritrovare il suo vero valore, la sua vera coscienza rivoluzionaria, che devono però essere indagati e messi in discussione:

il rivoluzionario è come Lenin che, secondo quanto racconta Gor'kij, diceva, ascoltando Beethoven: «Non posso ascoltare questa musica sublime, perché è impossibile per me pensare che gli uomini che hanno saputo creare questa meraviglia possano al tempo stesso vivere nell'inferno in cui vivono. Forse *un giorno* sarà possibile ascoltare Beethoven». Effettivamente è vero: non è possibile, per chi voglia certe determinate cose dagli uomini e per gli uomini, *non è possibile ascoltare la voce dell'arte e della poesia*.³⁰

Questo pensiero può essere fatto reagire con la riflessione di Adorno, secondo cui scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie: Fortini è consapevole che nel presente la sua poesia non può fare nulla per intervenire a favore degli oppressi e tuttavia continua a scrivere; ciò che muta è la forma di impegno che la sua scrittura mette in gioco. Se in *Foglio di via*, come aveva detto Calvino, c'era «un virile,

²⁹ Così Franco Fortini in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 136.

³⁰ Ivi, p. 131.

consapevole impegno di vita e di lotta»,³¹ progressivamente questo impegno cambia col cambiare della realtà sociale e storica:

Potrei sotto il capo dei corpi riversi
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
Mettiamo una maglia. Che il sole va via.

(*Lontano lontano...*, in *Composita solvantur*)

Cosa rimane dunque da fare al poeta? Stabilire, pur in un'ottica sempre più ristretta, lo spazio d'azione della poesia: nonostante la «storia tremenda» (*Le radici*, in *Una volta per sempre*), Fortini non si arrende all'interdizione di Adorno, ma sa riconoscere «una gerarchia di valori»,³² e soprattutto sottrae la poesia alle forme imposte dalla classe dominante, che la costringerebbero ad essere letteratura, ovvero espressione estetica, cortese strumento di sottomissione. Non a caso egli vuole diminuire l'«elemento lirico aggettivale»,³³ cercando di rendere i propri versi «sgradevoli» (anche attraverso quello stile da canzonetta metastasiana che caratterizza l'ultima raccolta): la poesia può esistere nel momento in cui il suo valore (che da rivoluzionario diventa progressivamente testamentario) rimane nascosto, invisibile, ma trasmissibile alle generazioni future, come la «rosa sepolta», o la rosa che esita «dentro il sasso» (*In una strada di Firenze*, in *Una volta per sempre*) o come altri elementi residuali in cui si nasconde un *surplus* di significato. La rosa trova scampo proprio perché nascosta, così come «le piccole piante» di un'altra poesia trovano protezione «tra le carte» (*Le piccole piante...*, in *Composita solvantur*). Le parole che pure sembrano inutili e che pare non vogliano altro che sparire diventano il nascondiglio per proteggere, conservare e tramandare le ultime «verità» del poeta:

Ma voi che altro di più non volete
se non sparire
e disfarvi, fermatevi.
[...]
Protegete le nostre verità.

(«*E questo è il sonno*», in *Composita solvantur*)

³¹ Italo Calvino, *Foglio di via* di Franco Fortini, in *Saggi*, cit., p. 1057.

³² Così Franco Fortini in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 132.

³³ Ivi, p. 134.

La stasi come morte ma anche come opposizione alla dissoluzione si propone come elemento interpretativo, assolutamente reversibile. La figura della parola inerte, o che, al contrario, si muove, sottolinea la lotta tra punti di vista differenti, lo scontro tra la vita e la morte, tra il reale e l'utopico; ma è anche l'eredità intellettuale come qualcosa che avanza e si tramanda.

3.1.3. *La poetica del non ancora*

Se proteggere le verità significa anche nasconderle, allora la poesia ha il compito di celare la loro potenzialità dietro una forma che finge di essere altro: con l'allegoria si creano due livelli di lettura, di cui il secondo è un contenuto di verità sociale, storica e politica sedimentato sotto gli strati del primo.³⁴ Questo principio regola tutto il pensiero di Fortini e si trova espresso nel saggio *Astuti come colombe*: «Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi».³⁵ Il travestimento poetico non deve allietare il lettore, ma generare in lui repulsione, non deve nascondere le contraddizioni, ma renderle più evidenti:

Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile.³⁶

È un concetto talmente importante da ritornare a più riprese negli scritti o nelle interviste:

vorrei veramente poter scrivere “in un boschetto trova’ pastorella”, cioè cose che apparentemente non avessero nessun rapporto, nemmeno indiretto, con la mia ideologia.³⁷

Come ha scritto Mengaldo, Fortini è un «poeta sempre politico, nel senso migliore, anche quando parla di alberi e di nidi»:³⁸

³⁴ Si legga, tra gli altri, Romano Luperini, *Controtempo*, Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 95: «Dati questi presupposti, qual è il metodo di lettura che Fortini propone? Lo definirei con un doppio movimento: storicizzare e attualizzare; o, meglio, storicizzare il testo in un passato puntuale per proiettarne il valore nel futuro. [...] L'unica attualizzazione lecita di un testo è quella che considera il suo “adempimento” (uso a bella posta questa parola fortiniana a forte contenuto religioso). In tale prospettiva, a veder bene, i due movimenti sono uno solo: la storicizzazione, la messa a nudo del “contenuto di fatto”, è di per sé già premessa alla rivelazione del “contenuto di verità”, che a questo punto si presenta come adempimento del testo».

³⁵ Franco Fortini, *Astuti come colombe*, in *Verifica dei poteri*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 67.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Così Franco Fortini in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 138.

Al limite, uno potrebbe parlare di rose e nuvole invece che di Intifada e, nondimeno, introdurre nelle forme sintattiche o scelte lessicali qualcosa che ferisca l'ordine più gravemente di un appello all'insurrezione.³⁹

Questo atteggiamento, politico prima che poetico, trova conferma nell'uso di un linguaggio manieristico e stilizzato, che produce una sfasatura, un «rapporto decisamente straniato della poesia alla realtà»,⁴⁰ di una lingua che non si vuole attuale, perché non vuole comprometersi coi meccanismi del presente.⁴¹ Questo era anche il merito che Fortini riconosceva all'avanguardia, cioè di «aver richiamato alla memoria [...] il grande valore del *montaggio*, del *collaggio*, e quindi del *falsetto*: che è un valore essenziale».⁴² Non ne condivideva invece lo sperimentalismo,⁴³ la tendenza a mutuare i termini e il lessico della quotidianità e della tecnica, per riprodurre in modo mimetico gli automatismi che la società dei consumi aveva portato nel cuore del linguaggio e che Fortini accusava di «soggettivismo e, specularmente, di resa alla falsa oggettività dei reali».⁴⁴ Contro la falsificazione egli poneva la *finzione*:

³⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 831.

³⁹ Franco Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 113.

⁴⁰ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 830.

⁴¹ Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano – 1959-2004*, cit., p. 196: «È una lingua che si vuole «morta» nella misura in cui rifugge [...] da qualsiasi forma di collaborazione o complicità con lo stato di cose esistente. Porsi, formalmente, dalla parte della tradizione (non esclusa una parte cospicua della tradizione novecentesca, dall'eredità vociana – Rèbora, Jahier – sino alla lezione quasi fraterna dei quasi coetanei Luzi e Sereni) contro ogni forma di sperimentalismo e ogni progetto di «attualità» significa, per Fortini, guardare al di sopra del presente verso un'ideale traiettoria che congiunga la dignità del passato e la dignità di un futuro negato ma non impossibile».

⁴² Così Franco Fortini in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 138. Questa idea del falsetto trova poi una sua più completa realizzazione in *Composita solvantur*, in cui il contenuto politico viene riversato all'interno di forme iperletterarie che generano una stridente ironia. Il falsetto diventa «nota acuta» (*Se volessi un'altra volta...*) che dichiara ancora una volta l'impossibilità e il dolore della parola, ma anche la sua realizzazione nonostante tutto.

⁴³ Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 17: «La forma, infatti, è anche realtà di presente e peso di passato; non solo anticipazione di un nuovo assetto sociale, è anche attributo della classe dominante. Per questo, i versi di Fortini esprimono un tentativo permanente di esorcizzare la forma, riducendola a maniera, essiccandola in retorica, mortificando ogni sua vitalità, ripudiando qualunque tentazione avanguardistica o sperimentale».

⁴⁴ Così Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 830. Ma si legga anche un'intervista rilasciata al critico francese Rémi Roche, nella quale Fortini, riprendendo un suo scritto del 1960, dice che: «L'interrogation sur la possibilité de commettre présentement une erreur de méthode critique, poétique et finalement de vie, ne fait qu'une avec celle portant sur la possibilité d'une erreur de méthode quand nous voulons «transformer le monde». La résistance au «monde», que nous estimons héroïque, semble par instants (d'une façon horrible) être un refus infantile de l'aride vérité. La déception déchaîne des passions autopunitives. [...] «À la fin, qu'attends-tu de nous?» nous disent souvent les plus généreux. Et nous n'osons pas répondre comme nous devrions: «la grandeur», c'est-à-dire «vérité». La page et l'intention critiques, d'abord dirigées vers l'objet, le public, le discours vérifiable (dit-on) dérivent bientôt vers le journal et la confession. [...] Et nous en arrivons bientôt aux mémoires dans le manuscrit, à l'outre-tombe dans la bouteille, à ce qui est le plus détestable: ces limbes où les anciens ennemis confus sourient, moqueurs ou repentants, aux vieux camarades. Il ne reste que l'espérance, à vrai dire non infondée, que quelques-unes de nos lettres de prisonnier, griffonnées au dos des plans d'opérations ayant échoué ou de projets de fortification détruites, témoignent, *si elles sont lues des deux côtés de la feuille*, d'une vérité objective qu'on n'espérait pas posséder, sinon en rêve» (Franco Fortini in «*Donc sous peu sans mots la bouche*» échanges Rémi Roche/Franco Fortini, in Franco Fortini, *Une fois pour toutes. Poésie 1938-1986*, cit., p. 153).

La città di cui sto parlando non esiste,
è un'idea della ragione e della volontà.
Nella speranza di essere compreso
la chiamo con un nome sconosciuto.
I suoi viali si aprono nel vuoto.
[...]

(*La realtà*, in *L'ospite ingrato secondo*)

L'andamento nominale rende l'idea di una sintassi sussultoria, come se la poesia stessa fosse protesa sul vuoto, in procinto di scivolare. Il discorso si fa instabile, «quasi a segnalare l'assenza (la perdita) di una logica articolata secondo le gerarchie del pensiero»:⁴⁵ la frattura tra pensiero e mondo è ormai irrimediabile, ragione e volontà parlano di qualcosa che non esiste, perché è venuta meno definitivamente la possibilità di collegare i due piani, quello delle parole e quello della realtà. La città che «non esiste» è utopia, non luogo, spazio che si apre ad una serie di possibilità che si oppongono alla Storia e alla realtà propriamente intesa. È un atto di insurrezione contro questa realtà, come il «giglio di Saron» dalla «lucente [...] inesistenza» (*Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, in *Paesaggio con serpente*). Tale poetica era stata formulata negli anni Sessanta in alcuni testi teorici in cui scriveva che «Deve essere combattuta qualsiasi forma di vita apparente cioè di mimesi»⁴⁶ e che «come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare ad un pubblico – mi dico di voler apparire il più astratto».⁴⁷ Astrazione dunque: le immagini poetiche «si susseguono secondo la loro vicinanza al sapere assoluto, e non secondo l'ideale estetico della coincidenza della forma sensibile e l'idea».⁴⁸ La poesia si definisce come resistenza ad una realtà che non manifesta tensioni rivoluzionarie e che imprigiona in atti meccanici senza prospettiva di futuro:

[...]
Le dattilografe mettono la copertina sulla contabile.
I gatti si occupano dei fatti loro.
Nel garage puliscono carburatori. Questa
è la realtà. Se lasci cadere un giornale
esso volteggia e raggiunge le ortensie.
Non vuoi abbandonare la sintassi.
La finzione è l'ultima speranza.
[...]

⁴⁵ Alberto Asor Rosa, *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 363.

⁴⁶ Franco Fortini, *Poetica in nuce*, in *L'ospite ingrato primo*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 963.

⁴⁷ Franco Fortini, *Astuti come colombe*, cit., p. 67.

⁴⁸ Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p.

La storia – torni a spiegargli – è tutta la realtà.
 E invece non è vero.
 Parli per farti coraggio.
 [...]
 Il dovere di Schiller è di resistere.
 Dante si ostina su una rima difficile.
 Ecco perché gli amici sono divenuti nomi.
 Ecco perché nei sogni vedi solo carri di morti.
 Ecco perché puoi dire «Torino» ma non esiste
 nessuna città con questo nome
 e anche esistesse non te ne importa.
 Parli al plurale solo per ammonire
 i figli a non inciampare nei gradini. Tutto è
 tremendo ma non ancora irrimediabile.

(*La realtà, in L'ospite ingrato secondo*)

Per Fortini «la finzione è l'ultima speranza», in quanto pone un'altra realtà, un'alternativa che accentua la contraddizione: il conflitto è necessario al cambiamento e apre verso una «surrealtà», come la chiama Marco Forti, che «a una materia carica d'impegno civile, impediva di decadere nella pura illustrazione, nella subordinazione ad "altro", attribuendole tutta la sua necessaria forza espressiva».⁴⁹ Lontana dai modi del neorealismo, la poesia «rifiuta le forme più ingenuie di "impegno" per un precoce senso della oggettività, astrazione intellettuale e distanza mediatrice del prodotto letterario».⁵⁰ La dinamica dialettica dei versi di Fortini struttura la mancata coincidenza tra forma e contenuto come lotta contro la «vita apparente», e un'altra verità si definisce come qualcosa di positivo e negativo allo stesso tempo:

Ma riconosci questo inizio. Da grotte, fontane,
 i contrari respirano immobili.
 Dove si schiude una rosa decade una rosa
 e uno è il tempo ma è di due verità.
 Vieni al gelo e al gran caldo. Qui osa
 sul limite esitare. Aprirà
 i rami, le trame penetra.

(*La poesia delle rose, 2, in Una volta per sempre*)

All'interno di un tempo unitario le verità restano due, dichiarano la loro inconciliabilità. Tuttavia proprio in ragione della stessa dinamica dialettica, all'inconciliabilità fa seguito l'unità degli opposti, che partecipa della frammentarietà:

⁴⁹ Marco Forti, *Tempi della poesia*, cit., p. 211. E così Pier Vincenzo Mengaldo, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 829: «per la sua poesia conterranno specialmente, fra le esperienze straniere, quella del surrealismo e ancor più Brecht, di cui egli è il più diretto erede in Italia».

⁵⁰ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 829.

Il desiderio e la separazione
non ci saranno più. Chi siamo stati
sapremo e senza dolore. Già verso di noi
quel che vi parve favola viene e sarà,
figli di questo secolo, ironie.
Noi dal sogno usciremo per esistere
in una sola verità.

(*La poesia delle rose*, 4, in *Una volta per sempre*)

L'interrezza, l'unità tra parole e cose sembra realizzarsi in modo schizofrenico, l'allegoria dà senso e ordine a ciò che non ha un senso e un ordine, ma il risultato non porta ad un equilibrio: la *reductio ad unum* significa in realtà compresenza degli opposti, rappresentazione del molteplice in cui si cela la verità di cui noi cogliamo solo una «favola», un'immagine imperfetta e parziale, che attende il compimento. In questo modo, unendo la parte razionale (ideologica) e quella emotiva (psicologica) Fortini arriva a dire cos'è una rosa (rivoluzione e desiderio), senza lasciarsi chiudere nella prigione del negativo che ritroviamo, invece, nell'ultimo Caproni:

Buttate pure via
ogni opera in versi o in prosa.
Nessuno è mai riuscito a dire
cos'è, nella sua essenza, una rosa.

(Giorgio Caproni, *Concessione*, in *Res amissa*)

Mentre Caproni dichiara la supremazia dell'essenza indicibile della rosa e si concentra sulla negatività del valore poetico del linguaggio, a Fortini la rosa interessa proprio in ragione di questa indicibilità, ovvero nella sua possibilità d'essere altro da quello che appare, di essere forma che racchiude un contenuto ideologico e psichico profondo, nascosto tra i suoi petali e pronto a rivelarsi:

Quando da qui si guarda l'età del passato
veramente diventa possibile l'amore.
Mai così belli i visi e veri i pensieri
come quando stiamo per separarci, amici.
Esercizio della ragione e sentimento
sono due cose e vivacemente si legano
come la rosa è forma di mente e stupore.

(*Ultime sulle rose*, in *Una volta per sempre*)

La rosa è una vita nascosta e marginale di intelletto ed emozione, è una verità profonda, che nasce dallo sguardo sul passato ed esprime «una possibilità di fioritura o di speranza».⁵¹ Da una parte la norma, la razionalità che tutto controlla, dall'altra il sentimento, l'emozione della rosa-poesia, che può capovolgere il disastro del mondo nel segno del cambiamento.⁵² Accanto alle rose fortiniane bisognerebbe leggere l'immagine della bambina con la rosa in mano che troviamo nelle *Poesie della fine del mondo* di Antonio Delfini,⁵³ pubblicate nel 1961, ovvero due anni prima dell'uscita di *Una volta per sempre*:

Siamo la prima squadra: ci guida una bambina.
Saremo la seconda, la terza, la quarta squadra:
sarà il riscatto contro il maschilismo cristiano.
La nostra bambina è senza croce. Tiene in mano
una rosa infiammata di odio e di amore.

(*Noi minacciamo di fare la guerra, in Poesie della fine del mondo*)

Il rapporto contraddittorio e doloroso tra individuo e storia può essere superato solo con gli opposti sentimenti di cui è portatrice la poesia, qui rappresentata dalla rosa della bambina, «infiammata di odio e di amore», brandita come una spada, come a dire che la poesia è l'unica arma per vendicare ideali e dolori della Storia ed è anche, dialetticamente, possibilità di rigenerazione. Odio ed amore sono gli estremi dell'agire etico e poetico di Fortini, nell'antitetico rapporto tra scrittura e non scrittura da cui siamo partiti:⁵⁴

In ira contro siepi di spade cerco una piccola poesia.
Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere più.

(*Dopo una strage, in Questo muro*)

Se si scrive, è per nominare i nemici e per accusare se stessi come aveva fatto in *Traducendo Brecht*, secondo una volontà autopunitiva, intesa come mezzo di distanziamento per giudicare meglio sé e il presente, e farlo reagire con la storia.⁵⁵

⁵¹ Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 19.

⁵² Franco Fortini, *Napoleoni*, Supplemento «Carte», 30, in «il manifesto», 5 agosto 1990, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1673-1674: «il riconoscimento di un altro nel medesimo [...] la latenza di quello in questo; di alcunché di futuro [...] dà ragione del presente e del passato. È la nozione di *Figura* quale Auerbach ebbe a identificare per l'età romanico-gotica e in Dante. Essa s'accompagna, si lega, alla inseparabilità di apparenza e di sostanza. È fondamento di ogni dover essere anche politico».

⁵³ Antonio Delfini, *Poesie della fine del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1961.

⁵⁴ La coppia odio e amore l'avevamo trovata già in *Foglio di via*, nella poesia *Coro di deportati*.

⁵⁵ Cfr. Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., pp. 18 e 24.

Fortini continua a disseminare nella propria *Arte poetica* ulteriori tracce di dissoluzione e perdita: a «la poesia non vale / l'incanto non ha forza» si aggiungono i «giorni che presto / saranno disfatti» (*Arte poetica*, in *Poesia e errore*), che troveranno la loro sintesi nel titolo dell'ultima raccolta, *Composita solvantur*. La scrittura continua a dichiarare un carattere di autolimitazione vitale, sino a porsi in un «esilio quasi metafisico»,⁵⁶ da cui giunge una parola straniata che sacrifica il presente e la presenza di sé nella dialettica dei tempi dentro al tempo:

Il verbo al presente porta tutto il mondo.
Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi.
Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice
che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.

Ho portato con me sotto il primo sottoscala
le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele.
Il verbo al presente mi permette di scomparire.
Il fattorino non vede più dove sono scomparso.

(*Il falso vecchio*, IV, in *Questo muro*)

Nel presente si realizza la compenetrazione col passato e la scomparsa dell'io che si scioglie nel magma della totalità dei tempi, perché il presente dell'oggi è il passato di domani e «Il futuro, cioè il presente di domani, è continuità-dissoluzione del presente di ieri, cioè del passato».⁵⁷ A questo punto il rapporto io-mondo, soggetto-oggetto, si realizza come disgregazione di ogni attuale presente, che trova fondamento nel passato e che solo nella fine troverà un nuovo inizio:

Guardo le acque e le canne
di un braccio di fiume e il sole
dentro l'acqua.

Guardavo, ero ma sono.
La melma si asciuga fra le radici.
Il mio verbo è al presente.
Questo mondo residuo d'incendi
vuole esistere.

Insetti tendono
trappole lunghe millenni.
Le effimere sfumano. Si sfanno
imprese nel dolce vento d'Arcadia.
[...]
Confido alle canne false eterne
la grande strategia da Yenan allo Hopei.
Seguo il segno che una mano armata incide

⁵⁶ Marco Forti, *Tempi della poesia*, cit., p. 212.

⁵⁷ Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 76.

sulla scorza del pino
e prepara il fuoco dell'ambra dove starò visibile.

(*Il presente*, in *Questo muro*)

La secchezza paratattica condensa la parola in vere e proprie «unità molecolari»,⁵⁸ il linguaggio epigrafico, il verbo al presente (poi virato al futuro, nel finale), sono elementi che indicano uno sguardo totalizzante, che procede per scatti ellittici e repentine evoluzioni. Attraverso «il montaggio di eventi tratti da contesti eterogenei fra loro (la vita, la storia naturale, la storia sociale) e accostati in modo che rimandino alla totalità che li include»,⁵⁹ Fortini coglie la compresenza del tempo lungo e dell'esistenza fenomenica, e lascia parlare il «paradosso della simultanea realtà della *durata* e degli *intervalli*».⁶⁰ La parola poetica è un'urna che racchiude eventi ed esistenze, come in certe rocce restano le stratificazioni a testimoniare il succedersi cosmico del tempo. Nel mutamento e nel passaggio da un'epoca a un'altra gli elementi cronologici si «tendono», «sfumano», «si sfanno». Quella che ci parla, attraverso le discendenze, i fossili e l'evoluzione è la memoria del mondo. Antico è ciò che dal passato è giunto sino a noi; la natura è un segno che significa attraverso le mutazioni e le metamorfosi di forme che, come le parti di un organismo, sono allo stesso tempo semplici e complesse: siamo continuamente alle prese con un universo materiale, che contemporaneamente ha una sua durata nella coscienza. La finzione permette di superare la memoria individuale e di allargare l'orizzonte degli eventi dall'Arcadia che può essere solo immaginata, alla rivoluzione maoista in Cina, fino all'immagine finale dell'ambra che conserverà la poesia come un fossile preistorico, ma che è anche l'emblema di una poesia-minerale, una poesia-memoria, che lascerà trasparire, come un cristallo, una dimensione lontanissima, che supera il rapporto contingente io/mondo in una visione complessiva della storia e del tempo. Rivoluzione e utopia convivono con la conservazione, così come il passato convive col futuro. La memoria e l'invenzione poetica generano quella profondità di vedute che sola può inserire la vita del singolo all'interno di un ciclo di vite fatto di rotture e lacerazioni, fatto dunque anche di morte, ma soprattutto di un legame e una responsabilità nei confronti di chi ci succederà, che ci rende parte di una

⁵⁸ Ivi, p. 156.

⁵⁹ Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 196.

⁶⁰ Franco Fortini, *Verifica di poteri*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 126.

totalità, e perciò disponibili al futuro:⁶¹ individui, umanità e natura si rafforzano nell'immagine che contiene, a dispetto di ogni dissoluzione, «l'intelletto delle erbe e il nostro» (*Qualcuno è fermo...*, in *Composita solvantur*). In questo rapporto dialettico tra i tempi e i viventi, la coscienza della morte diventa misura e guida delle azioni dell'uomo, e ci dovrebbe infondere un maggiore senso di giustizia e responsabilità, divenendo la base per ogni atto che abbia un valore morale.

Il discorso poetico è politico e linguistico allo stesso tempo, riconosce la complessità dei legami tra la vita e la morte che animano la realtà e predispongono l'io al confronto con «l'ombra del paesaggio» (*Primavera occidentale*, in *Paesaggio con serpente*): lo sguardo non può essere frontale, piuttosto laterale e pronto al mancamento, consapevole che nel buio e nell'ombra si rivelano le cose.⁶² L'essenza sta in ciò che non si vede, in ciò che appartiene alla profondità psichica e filosofica, cioè poetica. Il poeta-osservatore è immerso nella luce del mondo, e deve cercare di fare emergere l'essenza al di là delle ombre:

Vorrei che i vostri occhi potessero vedere
questo cielo sereno che si è aperto,
la calma delle tegole, la dedizione
del rivo d'acqua che si scalda.

La parola è questa: esiste la primavera,
la perfezione congiunta all'imperfetto.
Il fianco della barca asciutta beve
l'olio della vernice, il ragno trotta.

Diremo più tardi quello che deve essere detto.
Per ora guardate la bella curva dell'oleandro,
i lampi della magnolia.

(*I lampi della magnolia*, in *Paesaggio con serpente*)

La perfezione della primavera è «congiunta all'imperfetto» e si confonde con la negatività dell'ombra. A *I lampi della magnolia* segue *Il temporale*:

È la bufera
che s'annunzia. Stasera
saranno lampi e fulmini, il gran crollo
degli elementi; e dentro l'aria nera
vacilleranno i culmini dei tetti

⁶¹ Cfr. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, cit., p. 64: «l'avenir c'est ce qui n'est pas saisi [...]. L'avenir c'est l'autre. La relation avec l'avenir, c'est la relation même avec l'autre».

⁶² Cfr. Elisa Gambaro, *Fortini poeta*, in AA.VV., «*Se tu vorrai sapere...*». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, cit., p. 66: «il paesaggio assume valenze allegoriche particolarmente accentuate, configurandosi alternativamente come armonia utopica o come insensatezza».

e correranno i letti
risa, grida, spaventi.
Voleranno le tegole nell'orto
e le schiume sul mare.
[...]

Domani pace avrà riavuto tutto.
Quieta l'onda e al suo luogo,
molle la spiaggia e pura,
ardita la natura
e ilare, il deserto
di barche l'orizzonte,
aguzzo il sole alle socchiuse ciglia.
Vivida meraviglia,
chiara lassù la luna.
E andremo per le rive
a cogliere tra fredde bave linda
e bruna una conchiglia.

(*Il temporale*, in *Paesaggio con serpente*)

Luce ed ombra, bene e male, amore e odio, fanno parte dello stesso mondo, della stessa realtà, anzi, sono la realtà.⁶³ La natura, ancora una volta, diventa allegoria dei destini generali, la primavera è il momento della transizione e del cambiamento, del risveglio ad una nuova vita anche attraverso il temporale; e la conchiglia, che il poeta raccoglie dopo la tempesta, è residuo e maceria di una vita che non è più, ma è anche l'eredità (il testimone) che il mare del tempo ha scagliato alle nostre rive: ciò che ha un passato viene raccolto da chi ha un futuro, la tradizione può così avere una prospettiva e dare un senso al presente. Con la sua natura residuale, la conchiglia è il correlativo oggettivo della nostra umana condizione: tesa tra la vita e la morte, essa raccoglie in sé «l'eco di intere civiltà»⁶⁴ in transito verso un futuro che è prodotto di una «mobile speranza» (*La partenza*, in *Una volta per sempre*) e non semplicemente prolungamento del presente. «Pensarci al futuro», come scrive Sereni, significa per Fortini fare reagire tempo individuale e storia.⁶⁵ Quanto più la poesia mostra dei dati concreti, sensibili, che quasi alludono alla superficie visibile delle cose, tanto più lo sguardo si apre alla profondità, all'indagine del tempo e del senso della realtà. Le metafore del lampo-fiore e della stessa conchiglia stanno a significare l'incompletezza della parola che si proietta nel

⁶³ Come ha sottolineato Romano Luperini «la contraddizione vuole essere oggettiva, non soggettiva: attraversa dall'alto al basso non l'anima dell'io poetico ma tutto quanto l'universo» (Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 70).

⁶⁴ Eraldo Affinati, *Introduzione*, in Silvio D'Arzo, *Contea inglese*, Palermo, Sellerio editore, 1987, p. 16.

⁶⁵ Così Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 57: «a tale intersecazione, a tale scontro-confronto, Fortini non può rinunciare perché non può rinunciare a una storia, a scommettere su un destino».

futuro, e che riconosce nel presente quelle illuminazioni che sono già prefigurazione del riscatto, che *non è ancora*, ma di cui noi possiamo cogliere le tracce.

3.2.

VITTORIO SERENI: RECENSIONE E INTERPRETAZIONE DELLA REALTÀ

3.2.1. «*Il mio tempo s'accorda*»: il primo libro di Sereni

La *Frontiera* della raccolta d'esordio di Sereni indica quella linea geografica che separa l'Italia dalla Svizzera,¹ ma anche lo spazio limite tra al di qua e al di là; è quindi un luogo fisico e uno spazio della mente, *linea d'ombra* che segna la fine della giovinezza, e che separa il mondo dei vivi da quello dei morti, la pace dalla guerra (su cui si staglierà il chiaro-scuro tra essere e non essere del *Diario d'Algeria*²) e ancora, in senso più ampio e astratto, rappresenta una condizione storica ed esistenziale.³ La frontiera può essere, allora, anche la linea lungo la quale i rapporti tra interiorità e realtà devono essere rinegoziati,⁴ in cui il tempo diventa attesa e apprendimento di nuovi significati.⁵ Su questo intreccio di motivi e suggestioni si innesta il tema cardine della memoria:⁶

¹ Franco Buffoni, «*Coi miei soli mezzi*». *La poesia di Vittorio Sereni*, in AA.VV., *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di Giuliano Ladolfi, Novara, Interlinea, 2000, pp. 66-67: «Si tratta della "frontiera" che esclude l'ultima parte del Lago Maggiore tra Ascona e Locarno, appartenente alla Confederazione Elvetica, dall'Italia, e in quel periodo si trattava di una frontiera molto controllata. Tale limite rappresenta una realtà molto precisa, un taglio, una ferita invisibile, più profonda perché l'acqua del lago la rimargina e la riapre continuamente e le motovedette la percorrono. Il termine "frontiera", però assume anche una valenza ideologica: siamo alla fine degli anni trenta, il fascismo sta applicando le leggi razziali e la Svizzera per molti cittadini rappresenta il mondo libero».

² Così Giovanni Raboni nella *Prefazione* a Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, Torino, Einaudi, 1998, p. VII: «un libro che come pochi altri conferma la vocazione inscritta nel proprio titolo e più di qualsiasi altro sta pateticamente e prodigiosamente in bilico fra due tempi effettivi e insieme interiori – la guerra e la pace, anzi una guerra che non per tutti (non per Sereni) è riuscita ad essere guerra e una pace che non a tutti (non a Sereni) è mai potuta sembrare davvero e fino in fondo una pace».

³ Peter Robinson, nella sua *Introduction* a *The selected poetry and prose of Vittorio Sereni*, (edited and translated by Peter Robinson and Marcus Perryman, with an introduction by Peter Robinson, Chicago, The University Press of Chicago, 2006, p. 4), ricorda anche l'opera di W. H. Auden e Christopher Isherwood, *On the Frontier* (London, Faber and Faber, 1938).

⁴ Cfr. Peter Robinson, *Introduction* a *The selected poetry and prose of Vittorio Sereni*, cit., p. 4: «It is in the nature of a frontier both to focus tension and to be on the periphery. A frontier also marks the point where an "elsewhere" beckons and threatens. It can equally be the line across which fidelity to the poet's inner impulse and fidelity to the object of vision must be negotiated».

⁵ A questo proposito si legga Piero Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. XIV-XVII e pp. 3-28.

⁶ Come ha notato Dante Isella «la fertilità della memoria, la sua verità richiede [...], che il passato non sia un deposito morto, un album di ricordi, bensì una presenza attiva. La sua cristallizzazione è la non-vita: dell'uomo, innanzi tutto, e della sua poesia» (Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, Milano, Rosellina Archinto, 1991, p. 24).

Il rapporto col mio paese è reso vitale dai ricordi e da una continua interrogazione che porta a scavare più a fondo la realtà dell'origine che affonda radici in questo angolo della Lombardia, passato a suo tempo sotto il nome di Frontiera, dal titolo della mia prima raccolta di poesie. Quando parlo di frontiera non penso soltanto a una barriera geografica, ma alla chiusura dell'Italia rispetto all'Europa, la parte di mondo che ci era più vicina e che ci sembrava tanto lontana.⁷

Mentre le poesie scritte tra il 1935 e il 1938 «si reggono su una sintassi scarna e paratattica», che «non può esprimere rapporti logici complicati, neppure quelli di successione temporale o argomentativa»,⁸ quelle successive al 1938 alla registrazione impressionistica di dati poetici ed emotivi affiancano il presentimento del futuro a partire da alcuni dati concreti come il «passo dei notturni battaglioni» (*Poesia militare*). Per questo, nell'indice della prima edizione, alcune poesie riportano una doppia datazione 1938-1940,⁹ come a sottolineare un lungo periodo di gestazione e elaborazione, che passa attraverso «due anni di silenzio e di smarrimento»¹⁰ e «la possibilità di tornare sul già fatto, di correggerlo, di emendarlo, di romperlo e di rifarlo».¹¹ Come ha scritto Sereni in una lettera del 1940:

Tutto ciò che ho fatto in questi tempi è una specie di rapsodia di parole casualmente spuntate in altri tempi.¹²

Gli oggetti e i luoghi *nel* tempo sono gli elementi fondanti della prima stagione poetica sereniana, che ha nel ricordo il suo punto di partenza, e nell'immagine della frontiera il correlativo oggettivo di una relazione variabile. *Frontiera* si fonda sulla percezione della lontananza spaziale e temporale «senza lirici commenti e senza intenzione di sensi nascosti», come ha scritto Sereni stesso, ma attraverso «termini concreti il più possibile»¹³ in cui si ridefinisce il rapporto con l'altro da sé,¹⁴ e si possono rappresentare le pene e le gioie umane:¹⁵

⁷ Così Sereni in Paola Lucarini, *Intervista a Vittorio Sereni*, «Firme nostre», settembre 1982, ora in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 295.

⁸ Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 123.

⁹ Si tratta di *Settembre; Paese e In me il tuo ricordo*.

¹⁰ Così Sereni in una lettera a Giancarlo Vigorelli datata 30 novembre 1940, ora in Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, cit., p. 48.

¹¹ Così Sereni in una lettera a Giancarlo Vigorelli datata 5 dicembre 1940, ora in Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, cit., p. 44.

¹² Così Sereni in una lettera a Giancarlo Vigorelli datata 20 novembre 1940, ora in Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, cit., p. 44.

¹³ Così Vittorio Sereni in una lettera a Luciano Anceschi del 1935, ora in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 291.

¹⁴ Cfr. Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 469-470.

¹⁵ Un io che viene, fino all'ultima raccolta, deviato dolorosamente verso altro: «Che altro? / Vorrei essere altro. Vorrei essere te» (*A parma con A. B.*, I, in *Stella variabile*), tracciando «tra i soprassalti contraddittori dell'“orrore

Io in poesia sono per le “cose”; non mi piace dire “io”, preferisco dire: “loro”. [...] Con tutti i pericoli che ne derivano: notazioni, magari impressionismi, non risolti: “loro” ma soltanto “loro” senza che ci sia dentro “io”. [...] Ancora io non ho chiara a me stesso una mia pena (o una mia gioia) d’uomo; so che c’è e per ora basta. Quando avrò trovato una radice a questo mio senso oggettivo, di questo mio amore per “loro”, io avrò cominciato a trovare me stesso e forse la poesia. A patto però [...] che io non perda niente del mio guardare, senza accentuazioni polemiche, in ogni direzione; che io abbia ancora il coraggio di parlare di semafori e di feltri verdi (per ora può parere un preziosismo e niente più): necessità delle scorie (v. Eastburne) e dialettica.¹⁶

Attraverso la «necessità di scorie [...] e dialettica» Sereni manifesta un’esigenza conoscitiva che percorre tutta la sua produzione poetica e che lo sospende tra nichilismo e speranza:

Le cose, nonostante tutto, nascondono sempre una promessa: nel senso che si avverte sempre una possibilità diversa, un altro modo di vita, qualcosa di più pieno. C’è in esse un’attuazione che viene costantemente delusa e che costantemente risorge, una potenzialità contraddetta o disdetta e tuttavia ritornante.¹⁷

All’altezza di *Frontiera* la dimensione oggettiva prende forma nella relazione che l’io intrattiene col mondo e che lo porta a immergersi in esso, a farsi quasi cronista dei momenti del giorno e del succedersi delle stagioni.¹⁸ Il tempo stesso si manifesta in questa relazione e la conoscenza deriva dall’osservazione dei dati sensibili che diventano parola: «a ritmi di gocce / il mio tempo si accorda» (*Concerto in giardino*). È il contatto con gli elementi naturali quali l’acqua, il vento, lo spazio, la terra, l’aria, la luce, che determina la sostanza stessa di questi versi, che ancora tengono ai margini la guerra imminente, di cui però giunge già l’eco: «il tuono ti fingeva gli orrori / di una guerra lontana» (*Immagine*); «bambini in guerra sulle airole» (*Concerto in giardino*). Tuttavia nonostante questi flash anticipatori di un drammatico prossimo futuro, in

della fine” (*A parma con A. B.*) e della “recidiva speranza” (*Autostrada della Cisa*), un processo di svuotamento dell’io, che, se respinge l’idea cristiana della trascendenza, lambisce però una sorta di mistica laica e razionalistica» (Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, cit., p. 70), che trova il suo momento iniziale in *Frontiera*.

¹⁶ Così Vittorio Sereni in una lettera a Giancarlo Vigorelli datata 1937, in Giancarlo Vigorelli, *Carte d’identità*, Milano, Camunia, 1989, pp. 210-211. Poi in Dante Isella, *Giornale di “Frontiera”*, cit., p. 34.

¹⁷ Così Sereni nell’intervista a Gian Carlo Ferretti *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, in «Rinascita», n. 42, 24 ottobre 1980, p. 40. Ora in Vittorio Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 462.

¹⁸ Dante Isella, *Giornale di “Frontiera”*, cit., p. 18: «non si tratta di un’oggettualità in presa diretta, [...] il “diario” non va inteso come registrazione di una realtà immediata e in divenire, ma al contrario come fedele registrazione di una memoria riservata, sollecitante nel corso del tempo e sollecitata quale indizio di una verità intensamente luminosa».

Frontiera la materia poetica ed esistenziale si risolve all'interno di un tempo naturale più che storico, in cui i sensi sono gli «elementi “portanti” (in senso architettonico) del proprio mondo interiore». ¹⁹ Il tempo di questa prima raccolta è, come si è detto, quello delle stagioni, delle ore del giorno e dei fenomeni naturali che lo connotano. Lo testimoniano anzitutto i titoli dei componimenti: *Nebbia*, *Settembre*, *Inverno a Luino*, *3 Dicembre*, *Temporale a Salsomaggiore*, *Un'altra estate*, per fare solo alcuni esempi. Così, la poesia d'apertura di *Frontiera* inizialmente doveva intitolarsi *Lontananze*, ²⁰ mentre successivamente è divenuta *Inverno*, con un evidente scarto a favore della realtà, piuttosto che di una suggestione simbolica. Siamo di fronte ad una scelta che manifesta la preferenza per un termine concreto, meno evocativo o allusivo, più legato al trascorrere di un tempo sensibile, di una stagione che è emblema della fine; un tempo reso attraverso un'atmosfera sospesa tra luci e ombre, tra chiarezza e nebbie, comunque invaso dal senso ineludibile della morte:

.....
 ma se ti volgi e guardi
 nubi nel grigio
 esprimono le fonti dietro te,
 le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.
 Opaca un'onda mormorò
 chiamandoti: ma ferma – ora
 nel ghiaccio s'increspò
 poi che ti volgi
 e guardi
 la svelata bellezza dell'inverno.

Armoniosi aspetti sorgono
 in fissità, nel gelo: ed hai
 un gesto vago
 come di fronte a chi ti sorridesse
 di sotto un lago di calma,
 mentre ulula il tuo battello lontano
 laggiù, dove s'addensano le nebbie.

(*Inverno*, in *Frontiera*)

La poesia si apre con dei punti di sospensione, che trasmettono il senso di una parola mancante o parziale, dicono un discorso che viene meno, mentre l'avversativa posta ad *incipit* del testo sembra concentrare in sé un invito, l'attesa di una «possibilità diversa», ²¹ quella che Ramat ha definito come la «speranza dell'evento»: ²² una

¹⁹ Dante Isella, *Giornale di “Frontiera”*, cit., p. 18.

²⁰ Cfr. Dante Isella, *Apparato critico*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 295.

²¹ Cfr. *supra* nota 17.

preghiera affinché un gesto si compia. La distanza e lo spaesamento, vengono ribaditi nel corso della prima strofa dal continuo alternarsi del verbo al presente e al passato remoto e poi, nell'ultimo verso, dal deittico «laggiù» (di cui era già un segnale il precedente «di sotto»), che, nella sua forza ed evidenza, introduce una importante verticalizzazione dello spazio. Le coordinate sono semplificate nella dinamica alto e basso, carica di significati simbolici, mentre le tracce temporali rimangono sospese: la frontiera si estende anche in verticale e non c'è modo di colmare il vuoto. La speranza riposta nell'attesa di un evento si rivela illusoria, «una potenzialità contraddetta o disdetta»,²³ e il viaggio si configura come transito nelle «nebbie» di un tempo e di uno spazio incerti e sospesi. Prima che la guerra e la prigionia gli rendano manifesta una condizione d'esilio, lo scetticismo di Sereni percorre sotterraneamente questa prima raccolta, in cui l'accordo col tempo sensibile è turbato dal senso concreto della fine e della perdita, che proiettano sui versi l'ombra di una distanza irrimediabile. Lo sguardo è doppio, si rivolge al passato e si confronta costantemente con la fine imminente. Come spiega Sereni stesso, la «morte può essere morale e fisica, distanza e oblio, a piacere. Col senso [...] di qualcosa che irrimediabilmente è perduto».²⁴

Sereni vorrebbe ricondurre la vicenda esistenziale ad un tempo ciclico (quello delle stagioni), che permetterebbe allo sguardo di penetrare la corazza della morte, nella prospettiva del ritorno della primavera e dell'estate. Tuttavia all'accordarsi del tempo ai ritmi della natura segue la consapevolezza che il nostro è un «trepido vivere nei morti» (*Strada di Creva*), che rende la sintesi delle due dimensioni inscindibili nella poetica di Sereni. C'è un rapporto dialettico tra la volontà di inserirsi all'interno di un ciclo di rinnovamento naturale, e, all'opposto, il ritorno ad un orizzonte di morte:

Questo trepido vivere nei morti.

Ma dove ci conduce questo cielo
 che azzurro sempre più azzurro si spalanca
 ove, a guardarli, ai lontani
 paesi decade ogni colore.
 Tu sai che la strada se discende
 ci protende altri prati, altri paesi,
 altre vele sui laghi:
 il vento ancora
 turba i golfi, li oscura.

²² Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit., p. 470.

²³ Cfr. *supra* nota 17.

²⁴ Così Sereni in una lettera a Vigorelli, ora in Giancarlo Vigorelli, *Carte d'identità*, cit., p. 208, poi in Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, cit., p. 33.

Si rientra d'un passo nell'inverno.
E nei tetri abituri si rientra,
a un convito d'ospiti leggiadri
si riattizzano i fuochi moribondi.

E nei bicchieri muoiono altri giorni.

Salvaci allora dai notturni orrori
dei lumi nelle case silenziose.

(*Strada di Creva*, II, in *Frontiera*)

In un altro testo egli scrive che «nella morte già certa / cammineremo con più coraggio» (*Settembre*), convinzione che negli ultimi suoi versi diventa un invito (o una preghiera, come il «Salvaci allora dai notturni orrori»): «passiamola questa soglia una volta di più» (*Altro compleanno*, in *Stella variabile*), in cui si ribadisce un inevitabile destino di transito, ancora una volta sospeso su una linea di frontiera, e insieme la volontà di proiettarsi coraggiosamente nel futuro, nonostante la consapevolezza della precarietà della vita.²⁵ Proprio la condizione di transitante produce una più «piena fusione tra sé e il mondo sensibile»,²⁶ un'immersione dell'io nelle cose, che permette di giungere ad una realtà profonda in cui gli elementi naturali e i termini temporali vengono a indicare una condizione psicologica ed esistenziale tesa tra il divenire e il vuoto, che si svilupperà ulteriormente negli anni successivi. Così, se guardiamo oltre l'*inverno-lontananza* della prima poesia, scorgeremo un significativo rimando a questa situazione esistenziale in *Un ritorno (Gli strumenti umani)*, in cui al «lago di calma» si sostituisce una «lacuna del cuore», a ribadire un'assenza spaziale e temporale da luoghi di cui l'io è stato disappropriato. Il ritorno come perpetuazione psichica di un vuoto che coesiste con l'esserci si ritrova anche in *Stella variabile*, in cui il «ritorno d'estate» è succedersi ripetitivo e rassicurante della stagione più emblematica per Sereni, ma anche rivelazione «Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità» del «colore del vuoto» (*Autostrada della Cisa*).

In *Frontiera* la perdita e la distanza messe a fuoco nell'immagine della morte o del passare delle stagioni, influenza anche l'uso dei tempi verbali; particolarmente significativa è l'alternanza del presente al futuro. Si prenda come esempio la poesia

²⁵ Così Maria Laura Baffoni Licata, *Stella variabile di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre*, «Italia», vol. 62, n. 2, 1985, p. 128: «Alla base dell'ispirazione di questa poesia, dunque, c'è, a mio parere, una dialettica esistenziale centrata su una metafora ossimorica; si tratta di una solarità, di una prospettiva di vita illuminante ed illuminata, che confina, attraverso una miriade di stati intermedi, col suo contrario, con l'ombra cioè, col non-esistere, con la morte».

²⁶ Vittorio Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 144.

Inverno a Luino, in cui la realtà è osservata dal punto di vista della fine, attraverso un tempo presente che fa calare sulle cose un'ansia trattenuta, come per una sofferenza che si intravede eterna, un'impossibilità di partecipazione alla vita che fa presagire la futura "dannazione" storica del *Diario d'Algeria*:

Ti distendi e respiri nei colori.
Nel golfo irrequieto,
nei cumoli di carbone irti al sole
sfavilla e s'abbandona
l'estremità del borgo.
Colgo il tuo cuore
se nell'alto silenzio mi commuove
un bisbiglio di gente per le strade.
Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli
sopravvivo alle tue sere celesti,
[...]

Fuggirò quando il vento
investirà le tue rive;
sa la gente del porto quant'è vana
la difesa dei limpidi giorni.

(*Inverno a Luino*, in *Frontiera*)

In un brano de *Gli immediati dintorni* intitolato *Dovuto a Montale*, Sereni descrive lo stato emotivo da cui è nata la poesia che aveva in Luino il luogo d'elezione:

Vivevo uno di quei momenti di completezza, di piena fusione tra sé e il mondo sensibile, grazie e di fronte ai quali lo spirito si appaga di se stesso, rifiuta i contorni, sdegna ogni soccorso specie di parole. [...] Certe sensazioni, certi momenti ne inanellano altri di altra natura, originari di altro tempo, altro luogo, fino a confondersi in un'unica sostanza [...]. Non c'era a quel tempo distinzione in me tra impulsi poetici e sussulti emotivi. Non a esclusione ma a inclusione di quelli, le mie ore erano scandite da questi. [...] Ma io allora ero giovane e alquanto svagato, più sensibile alle impressioni dirette che non alla meditazione.²⁷

C'è insomma il senso di un poeta fisico, come si diceva prima, attento a cogliere e a fissare le impressioni delle ore del giorno, i dettagli fenomenici tanto quanto gli scarti anche minimi della luce, a cui si aggiunge una predisposizione psicologica che «rifiuta i contorni» del paesaggio, cioè rifiuta quelle «costruzioni culturali»²⁸ che mettono un limite ai pensieri. Tuttavia «è vana / la difesa dei limpidi giorni» e l'idillio viene rovesciato nel suo contrario: il «golfo [è] irrequieto», i «cumoli di carbone [sono] irti al

²⁷ Ivi, pp. 144-147.

²⁸ Piero Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 28.

sole». La finzione poetica non riesce a fare della frontiera uno spazio protettivo, ed essa diviene il luogo di un conflitto imminente:

La finestra ti reggeva nella sera
alta sulle canzoni della strada.
Così nel buio degli anni indecisi
resterai... - frequente
il tuono ti fingeva gli orrori
d'una guerra lontana.

(*Immagine, in Frontiera*)

La dimensione psichica è sempre velata dall'ansia di una vita in perdita, evocata e trattenuta nella percezione dello scivolamento del tempo verso una vicina catastrofe. La sospensione tra al di qua e al di là assume su di sé la morte, la fine «già certa». Il tempo fisico e naturale è determinato da aggettivi che lo caratterizzano in un duplice senso. Da una parte c'è luminosità e chiarezza: «la svelata bellezza dell'inverno» (*Inverno*); «un giusto sereno» (*Ritorno*); «nel lume di primavera» (*Azalee nella pioggia*); l'«ora dolce dei bastioni» (*Soldati a Urbino*). Dall'altra è un tempo vago e randagio, il «tempo d'acqua che torna, / randagio» (*Terre rosse*), che sembra un abisso in cui perdersi, come l'inquietante «ora fonda» di *Dicono le ortensie*. Esso risente di uno sconvolgimento che non è solo esteriore, e che riflette la dolente e precaria condizione esistenziale, come in un'«amara estate» (*Compleanno*), o in «una dubbiosa e brulicante estate» (*Settembre*), che diventa poi «lunga e furente estate» (*Un'altra estate*), che richiama a sua volta la «giovinezza vaga e sconvolta» del poeta (*Maschere del '36*), e che diventa infine «giovinezza che non trova scampo» (*Compleanno*).

Il sole, come sorgente di calore e di vita, è fonte di una luce precaria, debole e incerta: «S'illumina a uno svolto un effimero sole» (*Nebbia*). Alla luce si sovrappongono le ombre e nel tempo naturale della poesia si innesta un movimento contraddittorio, che dice un rapporto non saldo, non rassicurante col reale: «Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli / sopravvivo» (*Inverno a Luino*). L'estate stessa viene turbata da «un brivido sottile», e il cambiamento si riflette sull'uomo, su quei «volti già ridenti / ora presaghi» di un futuro incerto e misterioso:

Lunga furente estate.
La solca ora un brivido sottile
alle foci del Tresa
sì che alcuno ne trema
dei volti già ridenti,

ora presaghi.
Ma tutto quanto non soggiacque all'afa
s'appunta al volo
degli uccelli lentissimi del largo
avventurati negli oscuri golfi
di un'Italia infinita.

(*Un'altra estate, in Frontiera*)

Il tempo risente di questa particolare qualità “sensibile” della poesia, si fa volubile e sonoro, può brillare nella qualità concreta di un avverbio, oppure restare qualcosa di sospeso, rivolto ad un precario avvenire: «Non saremo che un suono / di volubili ore» (*Strada di Zenna*).²⁹ L'idillio che sembra a tratti caratterizzare i versi del primo libro di Sereni è «effimero, instabile e minacciato da mutamenti repentini»;³⁰ si leggono versi che sembrano fotogrammi minimi di una vita colta tra un passato assai recente e il momento presente, individuato dal deittico temporale “ora”:

fu vostra la grazia dell'aria
nel lume di primavera. Ora si turba
lo splendido fervore.

(*Azalee nella pioggia, in Frontiera*)

La parola poetica viene proiettata in un futuro indistinto, come in un desiderio di oltranza, che viene disatteso dal riemergere di un tempo su cui aleggia l'ombra della morte:

Ci desteremo sul lago a un'infinita
navigazione. Ma ora
nell'estate impaziente
s'allontana la morte.

(*Strada di Zenna, in Frontiera*)

Altrove l'uso dell'avverbio “già” è sintomo di un presente percorso da repentini slittamenti che ne riducono la durata, e ne anticipano la fine:

Già l'òlea fragrante nei giardini
d'amarezza ci punge: il lago un poco
si ritira da noi, scopre una spiaggia

²⁹ Una profezia «carica di sognante propensione all'astratto: come esige, almeno su un suo decoroso versante, la generazione cui non cessa d'appartenere il giovane Sereni, benché “periferico” e restio a far gruppo con qualsivoglia tendenza o sezione di “scuola”» (così Silvio Ramat, *Un poeta sulla strada di Zenna: due liriche di Vittorio Sereni*, «Italice», vol. 62, n. 3, 1985, p. 254).

³⁰ Luca Lenzini, *Commento*, in Vittorio Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 195.

d'aride cose,
di remi infranti, di reti strappate.
E il vento che illumina le vigne
già volge ai giorni fermi queste plaghe
da una dubbiosa brulicante estate.

(*Settembre, in Frontiera*)

La frontiera è lo spazio dello spaesamento, in cui la continuità temporale si incrina, lasciando intravedere un interstizio, una discontinuità tra l'essere e la realtà: la «spiaggia / d'aride cose» significa l'inaridirsi di un mondo che non può essere salvato. In questo primo Sereni non c'è ancora la Storia, c'è però la memoria, che lascia su tutto una patina quasi elegiaca, di rimpianto per una stagione della vita che non potrà più tornare, e che a tratti l'innesto del futuro scarta, in uno squilibrio, in una prospettiva sghemba, come un sussulto che sta alla parola poetica registrare.

3.2.2. *Recensione e interpretazione della realtà*

Il tema della conoscenza nella poesia di Vittorio Sereni tende a formarsi al di là della pagina scritta, a contatto con un pensiero magmatico: come scaturendo da un grumo originario di vita, i segni poetici conferiscono al pensiero e alle immagini lo sbalzo luce-ombra di una nuova ed inquieta traccia semantica.

Nella *Frontiera* esistenziale della prima raccolta poetica di Sereni, l'esigenza della verità e della conoscenza è garantita dalla relazione tra l'io e il mondo e da un'osservazione fenomenica attenta ai dati sensibili. Il contatto con gli elementi naturali determina la sostanza stessa di questi versi, che ancora tengono ai margini la Storia.³¹

Nelle raccolte successive, invece, l'istanza conoscitiva trae origine dall'esperienza cruciale della prigionia e della guerra, trascendendo il vissuto biografico nella duplice direzione (linea tesa e spirale) dell'interiorità e della scrittura, dell'immaginazione e del

³¹ Così Giovanni Raboni, *Prefazione* a Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, cit., p. VIII: «basta aguzzare un po' la vista, spingersi con un po' più di sagacia e d'ardimento sotto la liscia superficie dei testi per accorgersi che quell'ansia teneramente malinconica, quel vasto, struggente trepidare, quell'attesa di un "tacito evento" il cui fascino e il cui strazio derivano in qualche misura dalla sua stessa indicibilità sono già, se non storia, intrinsecamente diario; ma perché non storia, in fondo, se solo ci si decida ad ammettere, come a me sembra intimamente inevitabile, che oltre alla storia di ciò che succede esiste anche la storia di ciò che non succede, che non può ancora e forse non potrà mai succedere, la storia [...] di una generazione senza drammi, senza sofferenze e senza speranze che aspetta, ignorandolo ma in qualche modo presentendolo, di conquistare in un dramma futuro il diritto di soffrire e di sperare?».

vissuto storico. La conoscenza poetica è conoscenza dell'uomo, come somma dell'oggetto storico e del soggetto,³² e si definisce nell'esigenza di scoprire il senso della contemporaneità, di indagarne le pieghe più profonde, i nodi psicologici che la caratterizzano:

È una reazione che si svolge in una certa parte della mente, che si avverte in un determinato momento dell'esistenza, è la risposta ad una provocazione che viene dall'esistenza e che consiste nel rendere conto di quel tanto di strano, di misterioso o di motivato, che in quel momento ha preso tutta la nostra attenzione e che ci porta a interrogare quella determinata intuizione, a svilupparla, a portarla fino in fondo, a vedere quali altri aspetti dell'esistenza coinvolge.³³

La scrittura poetica deve «dire fino in fondo, portare fino al massimo espressivo»³⁴ la circostanza da cui essa scaturisce.³⁵ Il poeta rifiuta il carattere predeterminato della parola, che la chiuderebbe in una concezione logicista e utilitaria: essa deve reagire con la realtà, per diventare uno strumento dinamico di interpretazione. Nel saggio *Il nome di poeta*, Sereni scrive:

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga «recensione della realtà», a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima.³⁶

L'interpretazione della realtà è contenuta nella natura stessa del fare poesia. La conoscenza dei *realia* avviene «per gradi, per momenti successivi»³⁷ alla prima impressione e alla prima emozione, e attraverso l'intervento dell'immaginazione il pensiero si concretizza:

³² Si pensi a Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 205: «La storia è nello stesso tempo percezione dell'oggetto e avventura spirituale del soggetto conoscente. Essa insomma, si risolve nel rapporto che si stabilisce tra due piani della realtà umana: quello del Passato, ovviamente, ma anche quello costituito dal presente storico, che pensa e si muove nella sua prospettiva esistenziale, con il suo orientamento, la sua sensibilità, le sue attitudini e, ancora, i suoi limiti, le sue chiusure».

³³ Vittorio Sereni in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, con due interventi di Cesare Segre e Lucia Lumbelli, Parma, Pratiche Editrice, 1981, pp. 42-43.

³⁴ Ivi, p. 43.

³⁵ La circostanza si accompagna alla concisione, all'essenzialità del dato e dei mezzi espressivi. Si legga ad esempio quanto scrive Parronchi in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, lettera XXV, p. 86: «In te [...] sento, nelle tue cose migliori, l'estrema economia dei mezzi, per cui nulla appare nel componimento che non sia essenziale. [...] Per Leopardi invece, e spesso per Hölderlin, e quasi sempre per Eliot, la poesia è diffusione in cui beninteso non c'è posto per nulla di superfluo, ma in cui la concisione, il puro equilibrio, continuamente si trasgredisce».

³⁶ Vittorio Sereni, *Il nome di poeta*, in *Gli immediati dintorni*, poi in *La tentazione della prosa*, cit., pp. 53-54.

³⁷ Vittorio Sereni in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, cit., p. 43.

Ritornando all'immagine della provocazione che viene dall'esistenza, alcuni reagiscono immediatamente e scrivono, mentre a me, in generale, questo non succede perché ho bisogno di una lunga elaborazione per approfondire o dilatare quel fatto particolare che mi ha indotto a scrivere, coinvolgendo altri fatti o altri aspetti dell'esistenza che costituiscono la giustificazione ultima dello scrivere.³⁸

In questo modo il poeta, con dantesco verbo, *ficca lo viso a fondo*, dalla recensione del reale arriva alla sua interpretazione:

Succede persino questo, che di colpo un fatto dell'esistenza, un determinato momento, un fatto davanti al quale vi trovate improvvisamente, getti una luce retrospettiva su quello che era una cosa oscura e lo illumini.³⁹

La poesia si conferma dunque quale momento di comunicazione ed illuminazione tra dimensioni e luoghi intermittenti, tesa a colmare la distanza tra essere e non essere, evento personale e storia, afasia e parola. La parola poetica «comunicativa e interrogativa»⁴⁰ non è contemplazione intellettualistica, ma gesto, nel senso più fisico del termine, inteso a definire un percorso della coscienza:

Il fine, se c'è, dipende dall'intensità di questa comunicazione, da quel tanto per cui quella comunicazione può colpire nell'intimo di qualcuno e quindi agire; il fine è negli altri, non è in me che scrivo. Il fine nasce da una constatazione a posteriori, quando uno riesce a trovare analogie e concordanze tra cose da lui lette tanti anni prima ed aspetti della sua esperienza presente. Il fine, in sostanza, è quello di parlare, cioè fare in modo che quello che si dice parli agli altri in modi diversi a seconda dei tempi.⁴¹

Attraverso il gesto poetico si può giungere a una visione più completa e responsabile di sé e delle cose del mondo. La poesia non è il fine di questo processo conoscitivo: essa è, piuttosto, il mezzo attraverso cui il mondo (o meglio, la nostra esperienza del mondo) si rende intelligibile a noi stessi.⁴² La poesia fa emergere una realtà profonda dalla realtà quotidiana, attraverso delle illuminazioni che non hanno nulla di orfico, ma sono come una nuova consapevolezza, nata dall'incontro, nella parola poetica, di un nostro io

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ivi*, p. 54.

⁴⁰ Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 16.

⁴¹ Vittorio Sereni in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, cit., pp. 56-57.

⁴² Si legga Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit., p. 16: «C'è da un lato la tendenza di chi si richiama a un filone orfico-sapientiale e attraverso la poesia intende affermare niente meno che una verità in qualche modo trascendentale [...]. Dall'altro c'è quella di coloro che praticano invece una poesia esistenziale, e si accontentano di partecipare un'esperienza».

ma già presenti in noi e nelle cose.⁴⁷ Il poeta non inventa niente, non si abbandona ad una fantasia che allontani dalla realtà.⁴⁸ Non è la poesia che conferisce senso al mondo, creandone uno fittizio, perché l'atto poetico non è anteriore alla percezione, esso è, invece, «percezione di realtà che fermenta e prolifera»,⁴⁹ mezzo attraverso cui la percezione del mondo ci porta alla comprensione.⁵⁰

Ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi e anche in questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi.⁵¹

Esistono cose che mi hanno impressionato in un senso o nell'altro e dunque tutte, possibilmente, vanno scritte. Non ho una cosa da affermare in assoluto, una mia «verità» da trasmettere. Ho dei conti da saldare con l'esperienza.⁵²

Sono uno scrittore che parte da una base autobiografica. In generale, se io ho visto, ascoltato, vissuto per esperienza diretta una cosa, ci sono probabilità che questo dia dei frutti di poesia, diciamo così. Se questa cosa io non l'ho vissuta nella sua origine diretta, immediata, sul suo spunto autobiografico, per averla constatata, percepita attraverso i sensi e l'emotività, è difficilissimo che io ci possa scrivere qualche cosa sopra.⁵³

⁴⁷ Così Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 51: «[...] proprio perché percepiamo un insieme come cosa, l'atteggiamento analitico può in seguito discernervi somiglianze o contiguità. Ciò non significa solo che, senza la percezione del tutto, noi non penseremmo a notare la somiglianza o la contiguità dei suoi elementi, ma letteralmente che questi non farebbero parte del medesimo mondo e che quelle non esisterebbero affatto».

⁴⁸ Egli arriva per questa via a percorrere lo spazio di un disagio che da individuale si fa esistenziale, ovvero collettivo: «[L'esperienza] non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria. [...] Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo» (Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 91, 93).

⁴⁹ Vittorio Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 149.

⁵⁰ Si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit., pp. 316-317: «Seppure in senso diverso da Montale, anche Sereni avrebbe potuto dire di sé che non inventava nulla. La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminati [...]. Ciò vuol dire, contro la moderna superbia della poesia [...] che i fatti e dunque la vita, avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa. Sereni era l'antitesi del poeta orfico; era un poeta esistenziale».

⁵¹ Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., pp. 585-586.

⁵² Vittorio Sereni, *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni*, a cura di Giancarlo Buzzi, «Concertino», a. 1, n. 1, giugno 1992, p. 43. Si legga anche *Un posto di vacanza*, V: «“Ho un lungo conto aperto” gli rispondo. / “Un conto aperto? di parole?”. “Spero non di sole parole”».

⁵³ Vittorio Sereni, dichiarazione a Gian Carlo Ferretti, «Rinascita», a. 30, n. 15, 13 aprile 1973, p. 32 ora in Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, cit., p. 132. Ma si legga anche quanto scrive Vittorio Sereni in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 24, p. 65: «Per il resto, oggi, non c'è più niente, né Luino, né l'Africa, né la guerra. Il che vuol dire che ho sempre avuto bisogno – e questo è male – di cercare la poesia fuori di me»; lettera 27, p. 74: «Scrivo sempre a distanza di anni senza mai prescindere da una lunga memoria»; e anche Vittorio Sereni nell'intervista a Anna Del Bo Boffino, *Il terzo occhio del poeta*, «Amica», 28 settembre 1982, p. 156, ora in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 582: «In senso positivo ciò significa necessità di maturazione di un motivo; in senso negativo, lentezza, pigrizia, impotenza, remora psicologica, paura. In ogni caso quell'aspetto dell'“impegno” per cui la poesia o lo scrivere hanno un peso nella misura in cui concorrono al formarsi della storia mi è totalmente estraneo».

Da queste premesse si attua il superamento dell'autobiografismo insito nella scrittura lirica in rapporto con gli eventi della contemporaneità, per esprimere piuttosto i «fermenti segreti che tali eventi o l'esclusione da tali eventi possono far maturare nella coscienza (come la sofferta non-partecipazione alla lotta di liberazione, imposta dalla prigionia)»,⁵⁴ perché «proprio nello scoprirsi incapaci di spiegarsi la tragedia e di parteciparvi»⁵⁵ sta il senso della parola poetica: essa indaga le ragioni più profonde della realtà, i nodi rimasti irrisolti, le sfumature dell'io, che altrimenti non emergerebbero. Così Sereni spiega questo procedimento:

Esiste per me questo problema: rifarmi alla prima emozione e restituirla, e più ancora elaborarla, spremere il senso e la riserva di altre energie, che essa includeva ma che all'inizio non erano state nemmeno supposte. [...] I miei versi riflettono la sedimentazione, l'acquisizione di altri motivi, l'arricchimento e la dilatazione rispetto alla prima configurazione emotiva, e, parallelamente, il sopraggiungere di esperienze diverse, umane e culturali.⁵⁶

Due campi di forza agiscono nelle poesie, nel tentativo di superare la divaricazione tra l'occasione poetica e la scrittura vera e propria (che in alcuni casi è rielaborazione attraverso stesure e varianti successive). Come scrive Massimo Grillandi, le «immagini poetiche, al di là del dato esistenziale, tendevano a fuggire per la tangente di una indeterminatezza piacevole alla lettura, ma non garante di un risultato definitivo. E allora Sereni le ha accortamente fermate, sul punto emotivo di svanire, con il fissatore della cronaca, che non è tanto precisazione di un dato "vero" quanto aggancio, sensibile ancoraggio, a una realtà sensibile che resta, e deve restare, strumento di comprensione in poesia».⁵⁷

Nel *Diario d'Algeria* Sereni rielabora la vicenda centrale della propria vita, per accentuarne le possibilità conoscitive: storia, realtà ed esperienza si articolano nel tentativo di superare la dimensione puramente privata, intima e individuale, per diventare voce corale.⁵⁸ Il tormento del poeta è il tormento di una generazione «morta

⁵⁴ Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, cit., p. 135.

⁵⁵ Vittorio Sereni, *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni*, cit., p. 43.

⁵⁶ Vittorio Sereni in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., pp. 121-122.

⁵⁷ Massimo Grillandi, *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 46.

⁵⁸ Cfr. Giovanni Raboni, *Prefazione a Vittorio Sereni, Diario d'Algeria*, cit., p. X: «più della storia, come dice Debenedetti, più della realtà come a un certo punto mi è parso di poter ipotizzare, a entrare con il *Diario* nella poesia di Sereni potrebbe essere, più precisamente, l'esperienza – l'esperienza nella specie emblematica e traumatica di fine della giovinezza, del suo limpido, incantevole, sogno d'attesa». E si legga anche Bernard Simeone, *Vacuité, réticence*, in Vittorio Sereni, *Les instruments humains précédé de Journal d'Algérie*, traduit par Philippe Renard et Bernard Simeone, préface de Bernard Simeone, postface de Philippe Renard, Paris, Verdier, 1991, p. 8: «La captivité

alla guerra e alla pace» (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*), su cui agisce un senso di distacco, di sradicamento, che sarà centrale nel quadro esistenziale del dopoguerra e dagli anni Sessanta in avanti:

Cominciavi a vivere con pienezza, uscito una buona volta dallo sbalordimento giovanile. Venne la guerra e rovinò ogni cosa. Ti pareva di spiegare così la crisi che colse te e alcuni tuoi coetanei dopo il '45, di ritorno dalla guerra e dalla segregazione (e dall'esserti sentito escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre).⁵⁹

Nella *Nota alla prima edizione* de *Gli immediati dintorni*, Giacomo Debenedetti sottolinea due punti che ci riportano al problema centrale dal quale siamo partiti: «Nella storia della poesia di Sereni ci sono grumi di vita, che hanno preteso tutto il necessario, fisiologico tempo di soluzione per poi, da quella fluidità sostanziosa, disponibile a tutte le assimilazioni organiche, arrivare a cristallizzarsi liricamente. [...] Più esplicitamente che la poesia, il diario verifica l'ipotesi, da Sereni proposta insieme e contestata, “che la cosa da dire sia in fondo o un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza) da salvare”». ⁶⁰ Le ragioni della poesia di Sereni vanno cercate, insomma, in quei «grumi di vita» che rimangono come sostanza magmatica al di sotto della crosta lirica, a sua volta mai ferma, mai determinata in una forma fissa e assoluta (o assolutizzante), ma sempre in movimento, in quella che Parronchi ha definito una «costante difesa dal presente nel presente». ⁶¹ Viene spontaneo a questo punto ritornare alla *Nota* che Sereni

aux portes du désert, entre des murailles d'air et de sable, est une figure indélébile de vacuité, qui se transforme vite en métaphore de toute condition individuelle ou collective».

⁵⁹ Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 59. Tra gli altri, Giancarlo Vigorelli sottolinea come la solitudine e la separazione derivate dall'esperienza mancata della Resistenza, dalla consapevolezza che quel periodo è definitivamente perduto senza essere stato vissuto, diano a Sereni la certezza di essere un escluso: «Tutto era cambiato sotto gli occhi di noi che eravamo pur stati testimoni, e in parte partecipi, del travolgimento, del capovolgimento, e Vittorio non nascondeva primamente a se stesso, alla sua coscienza, alla sua faccia, d'essere dovuto rientrare in patria a cose fatte. Ma in realtà da fare: ed a lui pareva di avere scarso diritto a quel “da fare”, non essendo stato presente, pur senza sua colpa, all'atto del primo “fare”» (Giancarlo Vigorelli, *Carte d'identità*, cit., p. 198). Si legga anche una lettera ad Alessandro Parronchi, in cui Sereni scrive: «Mai come ora ho avuto il senso del tempo sperperato, degli anni regalati agli altri». Ora in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 17, p. 41. Ma sul concetto del tempo sperperato Sereni torna in più momenti dell'epistolario, sino a quello «specchio del tempo sperperato» che troviamo nell'ultima poesia di *Stella variabile*: «Ho cinque duri anni di disamore e di dispersione sulle spalle» (lettera 24, p. 64); «Ma questi sono stati giorni di spreco del poco di vivo che rimane ancora in me» (lettera 36, p. 109); «Io finisco l'anno con un po' d'influenza in corpo e una cresciuta insofferenza per il tempo che si perde» (lettera 111, p. 285).

⁶⁰ Giacomo Debenedetti, *Nota alla prima edizione*, in Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., pp. 6-7.

⁶¹ Così Alessandro Parronchi in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera CVII, p. 301: «Caro Vittorio, ho avuto *Gli immediati dintorni*, e l'ho letto con molta partecipazione. Non è la tua storia – quella è nel tuo libro di poesie – ma un controcanto sottile alla tua storia, dove sento un'attenzione sempre tesa, un occhio vigilante sull'oggi in modo esasperato. [...] Ma questa tua posizione di costante difesa dal presente nel presente mi pare sempre la migliore condizione alla poesia». E Vittorio Sereni,

scrisse per l'edizione del *Diario d'Algeria* del 1947, che ha il valore di una vera e propria dichiarazione di poetica:

Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura.⁶²

Il tempo che passa tra l'esperienza e la sua realizzazione lirica, lungi dall'essere un silenzio vuoto di accadimenti, si dimostra il tempo più vero della poesia, che si definisce come annotazione del dato biografico e insieme come sua dilatazione a valore esistenziale, che permette di sottrarlo ai limiti della contingenza.⁶³ Il linguaggio tende ad inarcarsi su tonalità cupe, opprimenti atmosfere in cui si traducono i dettagli dell'esperienza: «Inquieto nella tradotta / [...] / mi tendo alle tue luci sinistre», «un volto solo / che per sempre si chiude» (*Città di notte*, in *Diario d'Algeria*); «Io non so come sempre / un disperato murmure m'opprima», «E non è fiore in te che non m'esprima / il male che presto lo morde», «alla tua gioia / sono cieco ed inerme». Fino a giungere a toni espressionistici, che deformano la realtà in uno straziato paesaggio dell'anima: «E l'ombra dorata trabocca nel rogo serale, / l'amore sui volti s'imbestia»; per poi concludere: «fugge oltre i borghi il tempo irreparabile / della nostra viltà» (*Diario Bolognese*, in *Diario d'Algeria*), in cui bisognerà notare che l'ultimo verso è un'aggiunta successiva alla prima stesura, che precisa il più vago e "fatale" «disperato murmure» del secondo verso, come a ribadire il tempo necessario della rielaborazione,

rispondendo all'amico: «Quello che mi dici del libro e della posizione di difesa "dal presente nel presente" mi sembra davvero esatto, mette al posto giusto certe impennate apparenti – che possono trovare facili consensi e altrettanto facili dissensi in un'aria sostanzialmente estranea a quella in cui pensi di essere» (*Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 123, p. 301).

⁶² Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947, p. 45. Ora in *Poesie*, cit., p. 417. All'altezza degli *Strumenti umani*, Sereni scrive una *Nota* che chiarisce ancora di più questo suo procedere, che potrebbe essere esteso, à rebours, anche a *Frontiera* e allo stesso *Diario d'Algeria*: «Per i singoli componimenti una datazione più rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di «partenza» e una di «arrivo»: nel qual caso però alcune «partenze» rischierebbero di figurare come anteriori persino al '45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora [...]. Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una «partenza» o una fase e non rappresenta mai una data di composizione» (Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, p. 95, poi in *Poesie*, cit., p. 469. Questa *Nota* è in parte citata anche da Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, cit., p. 17).

⁶³ Alessandro Parronchi, a proposito del *Diario d'Algeria*, parla di «quella grazia di consistere in pochi momenti, sottratti al tempo, di vita piena» e distingue le due direzioni verso cui si muove il *Diario*: «indietro la limpidezza di tanti paesaggi attraversati, parte vissuti parte sognati – in avanti il ricollegarsi dell'anima col suo centro intimo», da cui risulta che «il tessuto della poesia non resta fisso, non trova quei calchi mnemonici che danno un tono scadente – così spesso – alla poesia di Montale; ma anche dov'è preciso e unito, ha l'essenza del variabile, di ciò che ogni volta sorprende». Ora in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera XXVI, p. 89; lettera XXXI, p. 100; lettera XXXVI, p. 119.

per dare profondità emotiva ed intellettuale non solo all'esperienza, ma al pensiero e all'andamento lirico stesso.⁶⁴ Il «tempo irreparabile / della nostra viltà» suona, allora, come un *a parte*, una voce fuori campo, che risponde ad un desiderio di maggiore chiarezza e determinazione storico-etica, «un “fuori testo” che, a causa di un postumo desiderio di verità, altera la percezione poetica della temporalità, che da fatale trascorrere diviene “epoca” connotabile con il giudizio».⁶⁵ A distanza di anni Sereni introduce una variante, non per motivi di purezza linguistica, ma per la necessità di dare un'interpretazione morale: è l'interiorità della coscienza (storica, civile e umana), che si impone sull'esteriorità del dato biografico puro e semplice. Si giunge per questa via ad un sentimento del tempo che non è intemporalità, ma coesistenza di diversi piani temporali in un evento psichico che risente della lezione occidentale, che da Sant'Agostino giunge, attraverso Bergson, sino a Proust. La prigionia, con il suo tempo dell'attesa («luoghi di esilio e di attesa»⁶⁶ li chiama Sereni), un tempo sospeso e circolare in cui presente passato e futuro sono indistinguibili, è in contrasto con il tempo dell'azione nella storia, e introduce lo spazio ambiguo della perdita di sé e della «consapevolezza che oltre la *Frontiera* (termine inteso in senso geografico, politico ed esistenziale) esiste un'altra possibilità di vita, un altro poter-essere sul quale fondare il progettare, caratteristica dell'essere umano».⁶⁷

La giovinezza è tutta nella luce
d'una città al tramonto
dove straziato ed esule ogni suono
si spicca dal brusio.

E tu mia vita salvati se puoi
serba te stessa al futuro
passante e quelle parvenze sui ponti
nel baleno dei fari.

(*Periferia 1940*, in *Diario d'Algeria*)

La coscienza stra-ordinaria della distanza va di pari passo con la percezione di un mutamento interiore, che produce «un senso dell'essere [...] come *manifestazione* tale

⁶⁴ Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 426: «Scritta in Algeria nel '44, ma lo spunto è bolognese, del '42. esclusa dal *Diario*, è poi stata pubblicata (nel '48?) nell'Indicatore Partigiano e nel Progresso. L'ultimo verso suonava così: “fugge oltre i borghi un tempo irreparabile”. La correzione è molto recente».

⁶⁵ Fulvio Papi, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini e Associati, 1992, p. 107.

⁶⁶ Vittorio Sereni, *Male del reticolato*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 20.

⁶⁷ Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni. Il “prigioniero”*, Borgomanero, Edizioni Atelier, 2003, p. 14.

da mettere fuori gioco la coscienza ordinaria».⁶⁸ Il poeta guarda le cose che ha davanti a sé (si pensi anche alla partita di calcio tra prigionieri in *Rinascono la valentia*), ma guarda soprattutto dentro di sé. Può valere come esempio l'incipit di *Troppo il tempo ha tardato*, in cui la grazia e, perché no, il languore lirico di sapore petrarchesco della «pena degli anni giovani», sono attenuati e bilanciati dalla volontà di riportare l'attenzione a dati sensibili e fisici: la «città», i «sobborghi», la «curva d'un viale», i «papaveri», con un dinamismo centrifugo, che dal centro della vita cittadina sembra condurci all'esterno. Ci sono tratti dal sapore spiccatamente cromatico-affettivo, quasi impressionistico, e altri invece che, innestandosi su questi, condensano la trama esistenziale della poesia, con una continua oscillazione fra trasfigurazione psicologica e concretezza del reale: «Illividiva la città nel vento», «riflessi beati», «ticchettio meditabondo», «indolenza di sobborghi chiari», «un occhio lustro», «ombre leggere», «svaniva / in tristezza la curva d'un viale», «ruote fuggite», «cinerea estate». Questa doppia natura della parola salva il poeta dal risolvere la propria esistenza nell'*hic et nunc* della prigionia, che per Sereni è attesa, incompiuta realizzazione di sé, che soltanto nel tempo potrà trovare una più piena significazione.⁶⁹ Oltre i limiti della scrittura autobiografica, il lavoro poetico si compone di due parti distinte ma complementari, che sono le «sollecitazioni intime» e le «sollecitazioni esterne»:

Può accadere, a chi sia impegnato in un lavoro, che certe sollecitazioni intime vengano improvvisamente a coincidere con sollecitazioni esterne, sulla natura, sul senso e sull'indirizzo di quel lavoro; che anche qui ci si senta chiamati in causa perché qualche dato della propria esperienza sembra intonarsi ai dati di un'esperienza più generale. [...] La guerra, che è stata di tutti, e forse anche più il dopoguerra, hanno non operato, ma favorito qualcosa di analogo all'interno della poesia e dei poeti.⁷⁰

Benjamin, nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, scrive che «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di "attualità"»,⁷¹ cioè il tempo della storia è discontinuo e ciò permette che il passato faccia capolino nel presente superando i limiti della memoria individuale, verso una

⁶⁸ Marcello Ciccutto, *Letteratura e arte*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001, p. 413.

⁶⁹ Si legga anche Fulvio Papi, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, cit., p. 102: «l'occasione, nella poetica di Sereni, si compone nel tempo in un composto lavoro della memoria, come progressiva valorizzazione del ricordo attraverso una sua semantizzazione».

⁷⁰ Vittorio Sereni, *Esperienza della poesia*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 29.

⁷¹ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 83.

dimensione collettiva.⁷² Nella fase più matura della produzione sereniana, e in particolare in *Stella variabile*, il mondo dei referenti appare sempre più alienato e alienante, come un mistero che il rapporto tra circostanza (esperienza) e testo (forma) non riesce a risolvere.⁷³ Ci viene nuovamente in aiuto Benjamin, che parla di «una costellazione carica di tensioni»⁷⁴ in cui passato e presente sono riorganizzati programmaticamente per costruire uno spazio poetico in cui si dà una nuova rappresentazione del mondo, all'interno di una temporalità soggettiva e collettiva allo stesso tempo. In questo senso per Sereni l'esperienza poetica può caricarsi di una tensione di natura conoscitiva.⁷⁵ la guerra e il dopoguerra hanno sicuramente agito «nel cuore della vita individuale e collettiva».⁷⁶ Di *Stella variabile*, egli dichiara:

dovrebbe esprimere quella compresenza di impotenza e potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l'impulso a cercarvi nuovi e nascosti significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e sfuggente oggi quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane.⁷⁷

Da questo punto di vista è significativo il componimento *In una casa vuota*, in cui Sereni mette in scena forze contrastanti, le une volte a depistare, e le altre a conferire concretezza e profondità al testo, per indagare davvero la natura e le ragioni del male:

⁷² Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 223: «Il culto sereniano della memoria non lo è solo della memoria personale, ma anche di quella che possiamo chiamare memoria storica, soprattutto di una storia – lo sanno i lettori del poeta – che ha il suo fulcro nell'orrore nazista e nella Resistenza, gli eventi che egli ha mancato sentendo sempre questo appuntamento fallito come colpa».

⁷³ Per Sereni la raccolta aveva un carattere definitivo. Si legga quanto scrive in una lettera ad Alessandro Parronchi, in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 132, p. 313: «Ho l'impressione che di versi non ne scriverò più (forse perché sento sempre meno naturale l'esercizio?)». Sereni qui riprende un pensiero già contenuto in *Gli strumenti umani*, nella lirica *I versi*: «Se ne scrivono solo in negativo / dentro un nero di anni / come pagando un fastidioso debito / che era vecchio di anni. / No, non è più felice l'esercizio». Garboli aveva definito questo Sereni un «tardo ideologo dei versi in negativo» (Cesare Garboli, *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990, p. 222). Tuttavia proprio in questi versi Sereni esprime le ragioni profonde della sua poetica e di quell'ansia intellettuale ed esistenziale che lo aveva portato al *Diario d'Algeria* e che lo porterà, *naturaliter*, a *Stella variabile*. Insomma si tratta di una negatività che preesiste ai versi stessi e che, *in nuce*, albergava anche nelle prime prove di *Frontiera*, anche se a quell'altezza rimaneva nascosta e come travestita dalla luce e dai colori del luogo nativo.

⁷⁴ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 85. E in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1976, p. 31: «Quello che prima [...] era uno spazio di tempo privo di tensione, è diventato un campo di forze».

⁷⁵ A questo proposito si legga Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, cit., p. 49: «Parlando, con la più sottile delle discrezioni, d'altro e d'altri, Sereni, in un breve articolo del '57, chiariva come il suo lavoro di poeta fosse guidato, tra soprassalti e continui ripensamenti, dall'"ansia" del confronto con "l'immagine di noi e del nostro tempo"». Questo motivo viene definito da Testa «storico e psicologico», perché «privilegia, nella lettura dei testi altrui e nella composizione dei propri, i segni legati al senso della contemporaneità e i loro rapporti con l'essere individuale».

⁷⁶ Vittorio Sereni, *Esperienza della poesia*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 29.

⁷⁷ Così Vittorio Sereni in un'intervista a cura di Gian Carlo Ferretti, in «Rinascita», a. 37, n. 42, 24 ottobre 1980, p. 40, ora in Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, cit., p. 132.

Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi
di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
Purché *si avesse*.

Purché si avesse una storia comunque
– E intanto Monaco di prima mattina sui giornali
ah meno male: c'era stato un accordo –
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
sotto la pioggia un settembre.

Oggi *si è* – e si è comunque male,
parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti.⁷⁸

(*In una casa vuota*, in *Stella variabile*)

Il secco andamento nominale e la ripetitività di certi sintagmi, ripetuti in modo formulare o con leggere variazioni, producono un effetto di moltiplicazione e di progressiva precisazione di una situazione che si sviluppa contemporaneamente sotto diverse prospettive, con una sorta di balbettio in cui è possibile riconoscere quella tecnica già individuata da Montale per *Gli strumenti umani*: «Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani».⁷⁹ Non a caso Garboli parla di cubismo:⁸⁰ si ha la netta sensazione di un oggetto accostato da prospettive spaziali e temporali diverse e complementari, tutte presenti nello stesso tempo di scrittura.

Il movimento poetico di *In una casa vuota* ha origine e si sviluppa come transito, come passaggio da una situazione iniziale, indeterminata, ad una finale, dotata di una forza evocativa e conoscitiva straordinaria, in cui il soggetto stesso si scinde: l'impulso poetico si sposta dal *si* impersonale («Si ravvivassero mai», «Purché *si avesse*»), ad un *io* («io veggente di colpo») e poi ad un *tu* («parte del male tu stesso»), in cui scorgiamo una prima persona, che è diventata altro da sé. È definitiva conoscenza, ma anche

⁷⁸ Di questa poesia si conoscono due differenti stesure: la prima, pubblicata in «Comma», nel 1968; la seconda è invece la stesura confluita in *Stella Variabile*, pubblicata nel 1981 (e a quest'ultima si è fatto riferimento). In merito occorre ricordare almeno i due fondamentali commenti di Cesare Garboli: *In una casa vuota. Commento*, «Comma», Prospettive di Cultura-Letteratura, a. IV (1968), n. 4, p. 32 e *September in the rain*, in Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 211.

⁷⁹ Eugenio Montale, *Strumenti umani*, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 331.

⁸⁰ Cfr. Cesare Garboli, *In una casa vuota. Commento*, cit., p. 32: «La relazione col Tutto è in lui un punto d'arrivo: il poeta mira a organizzare i suoi frammenti sparsi, i suoi brividi, in una costruzione che potrebbe definirsi "cubista"».

riconoscimento, dentro di sé, di un male storico e assoluto, calato nella vita di tutti i giorni (come poi accadrà in *Sarà la noia*).

Nella prima strofa tale movimento appare caratterizzato dall'esitazione, dal dubbio, dalla sospensione, dall'opposizione dei significati: un continuo andirivieni, un avanti e indietro tra affermazioni e negazioni, che genera una sorta di illusione prospettica al limite tra realtà ed eventualità, proiettata verso una nuova consapevolezza di sé.⁸¹ Per Sereni la poesia è una «battaglia di immagini»,⁸² e questo testo ne è un esempio: esso è costellato da una serie di elementi ipotetici che dicono una realtà incerta, tenuti insieme da una fitta rete di riprese e ripetizioni («Si ravvivassero», «sembrano ravvivarsi», «non si ravvivano», «si è ravvivata»; «Purché si avesse», «Purché si avesse una storia comunque», «Purché si avesse una storia squisita»), come se l'autore cercasse di riempire il vuoto dichiarato nel titolo attraverso l'eco delle sue parole, che stabiliscono un rapporto diretto tra io e natura («io veggente di colpo nella lenta schiarita») e poi tra natura e storia (l'«aria di pioggia» e la «lenta schiarita» da una parte, la «storia squisita tra le svastiche» dall'altra): il minimo fenomeno naturale (l'«aria di pioggia»), una vaga minaccia climatica, si trasforma successivamente in disastro storico e psicologico. In questo gioco di specchi e di contrari si inserisce anche la «ressa [...] di margherite e ranuncoli»: i fiori rappresentano sia la possibilità di rigenerazione della natura, sia tutti quegli ideali e dolori, di cui la storia è piena e che sembrano per un attimo illuminare la realtà interiore. Margherite e ranuncoli non sono però lì a suggerire una possibile evasione verso uno sfondo ideale di campagna e di chiare, fresche e dolci acque: sono «là fuori», mentre il poeta si trova all'interno della casa vuota. In questa spazialità irrisolta, abbozzata nei termini estremi di esterno e interno, si concentra tutto il dolore esistenziale per la separazione, il disaccordo tra ciò che si è e la possibilità di un destino diverso (il «Si ravvivassero» dell'*incipit*, o il «Purché si avesse»).

⁸¹ Così scrive Mengaldo in *La spiaggia* di Vittorio Sereni, in AA.VV., *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Zambon, Milano, Neri Pozza, 1997, p. 90: «[...] si può dire che viaggi e transiti (anche mentali) sono in Sereni di due tipi fondamentali: quello chiuso, che non muta la situazione di partenza o anzi ad essa torna dichiaratamente, formalizzandosi come “aggiramento” (termine ben sereniano) [...] e quello aperto, che si risolve per modulazione verso altra tonalità, in un luogo che può negare quello di partenza». Anche in questa poesia sembra potersi applicare l'osservazione di Mengaldo. Il poeta guarda all'esterno della casa vuota, ma se all'inizio scorgeva «margherite e ranuncoli», nel finale, «tornino o no sole e prato coperti», c'è il riconoscimento del «male» esistenziale.

⁸² Vittorio Sereni, *Esperienza della poesia*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 29: «Se l'idea di poesia che ogni poeta porta con sé fosse raffigurabile in uno specchio, noi vedremmo quello specchio assumere di volta in volta tutti i colori possibili, riflettere non una immagine ma una battaglia di immagini».

Nella seconda strofa il vissuto individuale partecipa di una più ampia dimensione storica, che collega direttamente un difficile passato con un altrettanto complicato presente. «Un improvviso inciso prosastico, d'impronta, per così dire, "generazionale"»,⁸³ come lo definisce Garboli, introduce il ricordo della conferenza di Monaco del settembre 1938.⁸⁴ La storia entra nella poesia di Sereni contemporaneamente al manifestarsi della quotidianità, attraverso un sistema di stratificazioni e di corrispondenze. Il discorso interiore del poeta si pone comunque ai margini di questa storia, ribadisce la lontananza rispetto agli eventi: i fatti di Monaco sono ricordati attraverso un'immagine scipita («e intanto Monaco di prima mattina sui giornali»). La storia viene abbassata ad una quotidianità stanca, trita, banale, di cui è emblema il mascheramento prosastico del male per mezzo di una stridente colloquialità («ah meno male»⁸⁵). Questo avvilito investe tutta la realtà, e si rispecchia anche nell'andamento nominale, che riduce a vera e propria didascalia teatrale l'indicazione meteorologica e stagionale che chiude la seconda strofa («sotto la pioggia un settembre»). L'uso dell'articolo indeterminativo («un settembre») porta con più forza il lettore nel presente, prescindendo dal dato storico determinato: le «svastiche dei tempi torbidi» (così recita la prima stesura), non sono solo quelle del '38, ma tutte quelle altre svastiche che sono apparse dopo, nel silenzio, nell'inconsapevolezza collettiva o nella tacita accettazione del male.

Nel distico che chiude e sigilla la poesia, si passa dall'indeterminatezza dell'iniziale «Si ravvivassero mai» e poi dell'ipotetico «Purché si avesse», alla perentorietà asseverativa dell'«Oggi *si è* – e *si è* comunque male, / parte del male tu stesso». Il male di cui qui si parla è un radicale e profondo male d'esistere calato nella sua concreta quotidianità, una realtà psicologica e gnoseologica rivelata o svelata al poeta, che alla

⁸³ Cesare Garboli, *In una casa vuota. Commento*, cit., p. 32.

⁸⁴ A questo proposito si potrebbe anche ricordare una lettera di Sereni a Parronchi, in cui gli elementi del passato si confondono con un presente di preoccupazioni: «Qui spira una brutta aria; un'aria tipo 1938 (di un 1938 visto da uno che allora non capiva di camminare lungo l'abisso e che ha il raccapriccio quando pensa che ci camminava e non se ne accorgeva)». Ora in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 71, p. 206.

⁸⁵ Si può ricordare *Nel vero anno zero (Gli strumenti umani)*, in cui si sviluppava il tema della ferocia delle «nuove belve», cioè di coloro che ignorano il passato e che svisiscono e annullano la memoria nella superficialità frutto del disinteresse: «Meno male lui disse, il più festante: che meno male c'erano tutti. / Tutti alle Case dei Sassoni – rifacendo la conta. / Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato. / A mangiare ginocchio di porco? Mai stato. / Ma certo, alle case dei Sassoni. / Alle Case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c'è di strano? / Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case. / Dei Sassoni, dice rassicurante / caso mai sviscolasse tra le nebbie / un'ombra di recluso nel suo gabbano. / No non c'ero mai stato in Sachsenhausen. // E gli altri allora – mi legge nel pensiero – / quegli altri carponi fuori da Stalingrado / mummie di già soldati / dentro quel sole di sciagura fermo / sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni / non è la stessa cosa? // Tutto ingoiano le nuove belve, tutto – / si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore. / A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night».

memoria alterna i dati ambientali, al vuoto, comodo travestimento metafisico e filosofico, il male di una storia sbagliata e di una società che non sembra imparare nulla dai suoi errori. Il senso di colpa conduce ad un doloroso *j'accuse* che il poeta rivolge a se stesso, mentre si accorge che le sorti dell'uomo sono escluse dai movimenti naturali («tornino o no sole e prato coperti»). Con tali parole si precisa definitivamente la distanza già marcata all'inizio con la «ressa *là fuori* di margherite e ranuncoli» (corsivo nostro).

La scrittura di Sereni si configura come vera e propria *scrittura del disastro*, per citare Blanchot:⁸⁶ *Stella variabile* guida il poeta e il lettore verso la conoscenza di un negativo che alberga nell'io e nelle cose. Un poeta che sente come imminente la morte, che vive continui sensi di colpa, manie suicide (si pensi a *Paura prima* e *Paura seconda*), e l'emergere di stralci di storia, brandelli del proprio passato, che la nevrosi interpreta come emblemi dell'esistenza e del tempo presente.

Dopo *In una casa vuota*, anche in *Sarà la noia* la banalità del male è percepita drammaticamente in un interno familiare. Nella casa (luogo interno e chiuso, sospeso nell'attesa), siamo al limite di uno spazio umano e abitabile. Il linguaggio emerge dalla lontananza per esistere come momento di decentramento dell'io e di ricomposizione di un tessuto esistenziale lacerato dalle violenze della guerra, vissuta come prigionia e ora come memoria dei crimini nazisti. Lo spazio che la poesia apre nel tempo permette di rielaborare uno stato di cose che da soggettive si fanno oggettive e contingenti, per esprimere un valore morale collettivo. Alla base di ogni rapporto si pone il conflitto, che è interno al linguaggio stesso e che permette al poeta di annientare i concetti della realtà, per fare emergere un'alterità profonda e inquieta:

Sarà la noia

dei giorni lunghi e torridi
ma oggi la piccola
Laura è fastidiosa proprio.
Smettila – dico – se no...
con repressa ferocia
torcendole piano il braccino.

Non mi fai male non mi fai
male, mi sfida in cantilena
guardandomi da sotto in su
petulante ma già

⁸⁶ Maurice Blanchot, *La scrittura del disastro*, cit.

in punta di lacrime,
non piango nemmeno vedi.

Vedo. Ma è l'angelo
nero dello sterminio
quello che adesso vedo
lucente nelle sue bardature
di morte
e a lui rivolto in estasi
il bambinetto ebreo
invitandolo al gioco
del massacro.

(Sarà la noia, in *Stella variabile*)

In questa poesia vediamo ripetersi il meccanismo, già precedentemente osservato, di un fatto quotidiano e totalmente marginale che diventa il punto in cui si concentra una riflessione sul senso della storia e del male:

La guerra oggi è dappertutto, in un certo senso. [...] Invece di esplosione si potrebbe parlare di implosione, cioè di qualche cosa che avviene all'interno di noi stessi, nell'ambito apparentemente pacifico nel quale viviamo e che si esprime in forme di violenza che non sono quelle della guerra.⁸⁷

Si passa dalla rappresentazione delle cose alla loro interpretazione, attraverso un correlativo psichico che affonda le radici in un passato che non è stato completamente superato, e che riemerge, come un fantasma, come una dichiarazione di esistenza più forte dell'esistenza stessa. La situazione familiare, tesa tra la noia e l'irritazione, di un padre infastidito dai piccoli dispetti della figlia, ben presto si trasforma in altro. L'essenzialità e la banalità della situazione iniziale accentuano, per contrasto, il senso storico di un male latente nelle cose e nei gesti di tutti i giorni. Il presente si conferma come durata di un'esperienza che non ha più nulla di autobiografico, ma in cui permane l'emozione che le cose hanno provocato nell'io.⁸⁸ Si genera così uno slittamento

⁸⁷ Vittorio Sereni in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, cit., p. 51.

⁸⁸ L'esperienza della durata è concretamente corroborata attraverso una proliferazione dei gerundi e delle forme aggettivali del participio presente: «torcendole», «guardandomi», «invitandolo», «petulante», «lucente». Così Maria Laura Baffoni Licata, *Stella variabile di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre*, cit., p. 133: «Questa tendenza del verso ad allungarsi è anche messa in evidenza, da un punto di vista più propriamente grammaticale, da una decisa inclinazione all'uso di gerundi quali: "trititando", "mordendo", "indugiando", "parendo", "cercando", "svoltando", e di participi presenti: "osservante", "trascorrente", "cangiante", "sventolante", "reiteranti", "vocianti", – di modi verbali, cioè, che, promuovendo una durata nel tempo, vengono a corroborare l'aspetto paratattico del verso». Ma si legga anche Maria Antonietta Grignani, *La linea metafisica nella poesia italiana del Novecento: esiti di fine millennio*, in AA.VV., «*Vaghe stelle dell'Orsa...*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, p. 352: «Mi sembra che oggi si sia ridotta, rispetto al grande modello montaliano, l'intensità e la forza con cui vengono pronunciate le presenze nominali che rinviano agli oggetti, mentre è il sistema verbale a dominare, in inarcature e forzature rilevanti perfino in poeti, come Sereni, alieni dalla deformazione linguistica. Il verbo cede spesso alle proprie forme nominali (infinito, ma soprattutto participi e gerundi); i futuri, magari anteriori,

emotivo, un soprassalto o un trauma accentuato dal contrasto, che il lettore stesso percepisce, tra il presente e i fatti che la memoria involontaria fa riemergere. Il «bambinetto ebreo» è qui un duplicato della figlia di Sereni, uno dei tanti fantasmi che abitano la sua mente. Il «gioco / del massacro» dal passato è giunto sino a noi e ha assunto una forma che lo dissimula. La memoria qui non è legata ad un paesaggio o ad un volto, è legata a un gesto senza storia, il gesto del sopruso e della violenza del più forte sul più debole: non si tratta del ricordo di una violenza passata, perché quel gesto apparentemente innocuo è lo stesso del passato che ritorna. Ma un passato che ritorna è un passato che non se n'è mai veramente andato: dopo il superamento dell'autobiografismo assistiamo all'abolizione della stessa memoria. Sembra ritornare la lezione fenomenologica di Merleau-Ponty, secondo cui «Percepire non è esperire una moltitudine di impressioni che condurrebbero con sé ricordi capaci di completarle. Bensì veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente, senza il quale nessun appello ai ricordi è possibile. Ricordare non è ricondurre sotto lo sguardo della coscienza un quadro del passato a sé stante, ma tuffarsi nell'orizzonte del passato e svilupparne a poco a poco le prospettive racchiuse finché le esperienze che esso riassume siano come vissute di nuovo al loro posto temporale. Percepire non è ricordare».⁸⁹

L'intersezione dei piani già evocata per il *Diario d'Algeria*, l'idea della poesia come percezione della realtà, che abbiamo precedentemente messo in relazione con le riflessioni di Merleau-Ponty, richiamano la «costellazione carica di tensioni» di cui parla Benjamin: ora si può davvero realizzare un più compiuto concetto di storia, che risente, forse, della lettura dello stesso Benjamin, secondo cui «Lo storicismo postula un'immagine "eterna" del passato, il materialista storico un'esperienza unica con esso».⁹⁰ Per questo Sereni non procede attraverso l'uso di un tempo passato, bensì attraverso un presente, reso fulminante dall'uso dell'avverbio «adesso» con funzione di deittico temporale, indicante un'azione durativa nel presente: «Vedo. Ma è l'angelo / nero dello sterminio / quello che adesso vedo». È l'immagine di una crisi, il lampo di una nevrosi installata nella coscienza. Il concetto di *Jetztzeit* (attualità), espresso da

alludono alla sensazione che il presente, luogo a partire dal quale normalmente si forma l'idea di futuro, sia già passato».

⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 58.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 84.

Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, emerge dalla «continuità della storia»⁹¹ per realizzare compiutamente il passaggio dalla recensione della realtà alla sua interpretazione.⁹²

Da questi *flash*, che rileggono l'esperienza soggettiva nel suo reagire all'interno della forma poetica, nasce una particolare visione delle cose («io veggente di colpo» scrive *In una casa vuota*, e poi «adesso vedo» in *Sarà la noia*): una visione che sembra realizzarsi attraverso un cannocchiale rovesciato, che tutto distanzia. Il passato, emergendo nel presente, inevitabilmente crea una distanza, anziché colmarla.⁹³ Il poeta guarda lontano, ma guarda soprattutto *da* lontano («là» è il deittico spaziale che marca la distanza). La visione entra nel turbine delle affermazioni e negazioni che determinano un approccio instabile col reale, che si confonde col sogno e con l'ossessione («nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo», *Lavori in corso*, I). Se la poesia è il luogo dell'apocalisse, della rivelazione, lo è all'interno di una fenomenologia del negativo, che mette in discussione le cose e la struttura stessa del testo, il soggetto e l'oggetto. Si arriva a minare i fondamenti stessi dell'essere e del tempo:

Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.
Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imago perpetuantesi
a vuoto –
e acque ci contemplano e vetrate,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fioche

⁹¹ Ivi, p. 83. Si legga a questo proposito anche Laura Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 191-200.

⁹² Cfr. Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, cit., p. 28: «un evento vissuto è finito, o perlomeno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso».

⁹³ Si legga quanto scrive Franco Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 94: «Non si può ricomporre il passato infranto in un ordine. [...] Il problema non è ricomporre il passato, ma *redimerlo*. Tale redenzione secondo Benjamin è possibile solo nell'istante, nell'ora, in cui un frammento di ciò che viviamo si intrama con un frammento del passato, e nella tensione che si apre tra loro, nella loro differenza, si sprigiona il senso dell'ora e dell'allora. L'attimo si carica così di tempo fino a scoppiare, e *diventa storia*. Benjamin chiama questo attimo l'ora della conoscibilità. Ma noi sappiamo che proprio dell'attimo non è possibile fare storia». Gli attimi di Sereni non sono emblemi di riscatto e salvezza e quando in *Un posto di vacanza IV* scrive che è «custode non di anni ma di attimi», indica l'impossibilità di leggere e interpretare la vita come una totalità omogenea cronologicamente e razionalmente interpretabile, ma piuttosto come un succedersi di eventi, che hanno abitato in noi, ma che ora sono già altrove. Non c'è ordine, ma discontinuità e contraddizione. Da Nietzsche in poi i tentativi di percepire il senso della discontinuità della storia sono numerosi, e si potrebbero citare Benjamin stesso, o Foucault, e Sereni percepisce il senso doloroso di questa vita che non è più storicizzabile, non è più possibile raccontarla, ma soltanto scriverla: «Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai / una storia c'era da raccontare» (*Un posto di vacanza II*): «Avendo scritto: *non scriverò questa storia* debbo essermi illuso di avere una storia da raccontare. Invece era un modo per dire che avevo una poesia da scrivere e che, potendo, avrei continuato a scriverla. Il corrispondente dell'altra riva doveva essersi offeso, non mi esortava più alle storie. [...] Ho detto: è la fine di tutte le storie, forse della storia stessa» (Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., pp. 742-743).

multipli vaghi di noi quali saremo stati.

(*Altro posto di lavoro, in Stella variabile*)

Il punto di vista qui si concentra sulla percezione di un cambiamento, che ha reso l'io qualcosa di incerto dal punto di vista dell'esserci: «specimen», «imago», «postille sempre più fioche», «multipli vaghi», la cui esistenza è complicata dall'uso del futuro anteriore, un futuro che in qualche modo è già passato, e che mette in crisi la dialettica tra essere e non essere, tra ciò che è stato e ciò che non è ancora.

È anche uno sguardo proiettato su un'«altra riva», è l'ipotesi di una poesia che «allacci nome a cosa». In *Un posto di vacanza* la visione ricade nel gioco di affermazioni e negazioni, tentativi sempre sull'orlo del fallimento; lo sguardo, mezzo privilegiato di conoscenza del mondo, conosce la sconfitta, quando la vista è ingannata, per così dire, da effetti ottici che danno origine ad una prospettiva falsata, sghemba, imperfetta. Il poemetto è percorso da continui richiami allo sguardo, alla visione, che si confonde col sogno e l'allucinazione, con una sovrapposizione di immagini, di voci, di suggestioni, che rendono il senso del caos, della frantumazione e della precarietà di ogni possibilità conoscitiva:

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
uno osservante sé mentre si scrive
e poi scrivente di questo suo osservarsi.

(*Un posto di vacanza, V, in Stella variabile*)

La vista rischia di perdere peso, capacità speculativa, rischia di diventare voyeurismo, sguardo privo di una qualsiasi valenza conoscitiva: «Sarei io dunque il superstite voyeur, uno scalpore» e «l'occhio intento / all'attraversamento» non può più allacciare nome a cosa, come aveva ipotizzato, perché «ombre», «colori», «attimi» sono «freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto». La parola poetica non deve determinare logicamente la realtà, come tenta di fare il linguaggio filosofico, ma spogliarsi di ogni pretesa descrittiva e dare forma ad una realtà altra, da cui scaturisca una nuova coscienza.⁹⁴ Parlare della realtà non vuol dire riprodurla in modo mimetico:

⁹⁴ Occorre ridefinire il valore dell'imitazione, nel rapporto tra soggetto e realtà. Parlando della pittura di Franco Francese Sereni scrive: «“imitare” – termine altrimenti sospetto – significa dunque “collocarsi accanto”»: assecondare

superati i limiti dell'io, la conoscenza per via poetica deve guardare oltre i semplici fenomeni, pena il cadere vittima di un gioco di specchi, che confonde la realtà. La struttura della materia è complessa, come dinamico e brulicante di vita è l'universo, e lo sguardo del poeta, se vuole andare in profondità, deve affrontare la realtà da più punti prospettici, cogliendone il carattere mutevole:

Un sasso, ci spiegano,
non è così semplice come pare.
Tanto meno un fiore.
L'uno dirama in sé una cattedrale.
L'altro un paradiso in terra.
Svetta su entrambi un Himalaya
di vite in movimento.

(*Un posto di vacanza*, VII, in *Stella variabile*)

Nel testo che rappresenta la *summa* della poetica sereniana, un catalogo della sua esistenza e della sua scrittura, viene messo in crisi il presupposto classico della conoscenza e dell'arte.

Sereni prende definitivamente le distanze dai vincoli della mimesi del reale: la *res cogitans* (il soggetto) non descrive soltanto, ma interpreta la *res extensa* (l'oggetto), secondo una prospettiva storica e non astorica. Egli porta a compimento un percorso che aveva intrapreso a partire da *Gli strumenti umani*:

Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti

(*I versi*, in *Gli strumenti umani*)

La conoscenza si lega, da questo momento in poi, a un «progetto / sempre in divenire», mai compiutamente realizzato, che va oltre l'orizzonte stesso della poesia, perché ormai lo sguardo rivela i suoi limiti, il suo relativismo, le sue contraddizioni. Contro le lusinghe di una poetica autoreferenziale e vana, uno «specchio ora uniforme e

la natura per come viene a noi e ci si manifesta, [...] non imporre dall'esterno una forma al fenomeno e nemmeno subirla (copiarla) dal fenomeno, ma lasciare che questo agisca, dividerlo e interpretarlo, cioè restituirlo dopo averne organizzato le trasformazioni in noi» (Vittorio Sereni, *Franco Francese. La bestia addosso*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976, pp. 7-8). Non copiare, dunque, ma «collocarsi accanto» alla realtà per interpretarla è lo scopo della poesia dello stesso Sereni.

3.3.

FORTINI E SERENI: TRA OLTRANZA E REVERSIBILITÀ

Nella prefazione all'edizione francese di *Stella variabile*, Fortini sostiene che Sereni «dice due verità», una «psicologica e storica» che testimonia degli avvenimenti della vita del poeta e dell'Italia, l'altra, invece, che «annuncia un al di là della poesia», una dimensione in cui «trionfa la morte».¹ Fortini sembra leggere e interpretare Sereni attraverso alcuni versi che riassumono lo snodo centrale della propria poetica. È immediato dunque il rimando a «uno è il tempo ma è di due verità» (*La poesia delle rose*, 2, in *Una volta per sempre*), che si trova a reagire con quanto aveva già messo in evidenza in *Il tarlo*:

Voce minima promessa
invisibile verità
scricchiolio dell'alto tempo
quanta calma sugli occhi lavati.

Confidenza della fine
per udirti quanto silenzio.

(Franco Fortini, *Il tarlo*, in *Poesia e errore*)

Una verità giace in superficie, l'altra invece è un'«invisibile verità», che proviene dal silenzio di un «alto tempo», e diventa «confidenza della fine». Fortini delinea così un sistema di segni in rapporto con il passato e con il futuro sino al loro limite estremo, che preannuncia un nuovo inizio.² A questo proposito, proprio Sereni individua un tratto

¹ Si legga Franco Fortini, *La plage et la sibylle. Une lecture de Sereni*, in Vittorio Sereni, *Étoile variable*, traduit de l'italien par Philippe Renard et Bernard Simeone, préface de Franco Fortini, Paris, Verdier, 1987, pp. 7-8: «Comme toute vraie poésie, celle de Sereni dit deux vérités. La première psychologique et historique, édifie un protagoniste, un réseau de rapports, une *fabula*. La seconde dit quelque chose qui dépasse l'organisme littéraire, organe de sa phonation. Dans sa première vérité, la voix que nous nommons Sereni témoigne d'événements profonds et de tensions tout au long d'un demi-siècle d'histoire d'une nation tragique, l'Italie, mal comprise par l'Europe [...]. Dans sa seconde vérité, au contraire, sous des apparences urbaines et quotidiennes, elle annonce un au-delà de la poésie: dans cette voix – pas du tout étrange, voire "normale" – triomphe la mort. Contrairement à son contemporain Luzi ou à son cadet Zanzotto, Sereni n'assigne à la poésie aucune mission salvatrice». Si veda anche Franco Fortini, *Verso il valico*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 170-178.

² E così Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 119: «Il passato può essere distrutto e superato solo nella misura in cui se ne sia distrutto e superato, in quel lungo processo che è una rivoluzione, il dominio sociale, in tutte le sue forme». La rivoluzione (o, meglio, la speranza della rivoluzione) è dunque un processo che genera una rottura, un crollo, come il lento ma costante lavoro del tarlo.

fondamentale della poetica fortiniana nell'«ascensionalità»,³ ma egli, a differenza di quest'ultimo, non scorge nella morte un'ottimistica prospettiva di futuro: il presente per Sereni «è sentito come ripetizione e commemorazione del passato»,⁴ e lo slancio verso l'oltre della poesia avviene nell'estrema difficoltà e problematicità esistenziali di chi non scorge una meta sicura, pur continuando a cercare «un'altra possibilità di vita, un altro poter essere sul quale fondare il progettare, caratteristica dell'essere umano». ⁵ In Fortini, invece, c'è il senso di una «attesa di morte che tuttavia è anche proiezione nel futuro, un futuro che può collegarsi al passato, non solo personale, e inverarne, sia pure tragicamente, la “speranza”». ⁶ La possibilità di un avvenire convive con qualcosa di tragico, per cui l'al di là non si sviluppa positivisticamente come necessaria continuazione del presente, ma si configura come rottura del sistema individuale e sociale, e l'altra verità sorge dalle scorie di una realtà sofferente.

Le due strade sono complementari: «in Sereni l'auto-distruzione è totale, non dialettica», c'è un'assolutezza psicologica che neutralizza la prospettiva del domani in una serie di «illusioni volontarie e neanche troppo credute»,⁷ mentre quella di Fortini «è una distruzione che conserva»⁸ e che si proietta in una prospettiva che fa rientrare il futuro in un meccanismo di morte-rigenerazione, in cui si può realizzare la rivoluzione, cioè il cambiamento:

Come ci siamo allontanati.
 Che cosa tetra e bella.
 Una volta mi dicesti che ero un destino.
 Ma siamo due destini.
 Uno condanna l'altro.
 Uno giustifica l'altro.
 Ma chi sarà a condannare
 o a giustificare
 noi due?

(Franco Fortini, *A Vittorio Sereni*, in *Questo muro*)

³ Vittorio Sereni, *Un destino*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 167.

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 138.

⁵ Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni. Il “prigioniero”*, cit., p. 14.

⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 138.

⁷ Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 206. E aggiunge: «Anche da questo punto di vista è notevole l'assenza, in Sereni, di tracce visibili di Marx e di Freud e di qualsiasi eredità cristiana. [...] Mi chiedo se i suoi così insistiti processi di iterazione e di specularità, ossia di duplicazione dell'io, non siano il correlativo retorico di una dimensione temporale sentita e vissuta sempre più come circolare. Il “rimando” rende “perfetto il cerchio”, non c'è più differenza vera fra lo ieri e il domani».

⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 148.

Come i «due destini», anche le «due verità» si condannano e giustificano l'una con l'altra. Più che di speranza si dovrebbe quindi parlare di un'ipotesi di speranza, che non deriva da una verità, ma procede verso la verità,⁹ annuncia un al di là e tuttavia non si apre a possibilità falsamente ottimistiche.¹⁰

Ecco allora che per Sereni l'ottica del futuro appare specularmente rovesciata nel ritorno, secondo una tendenza a «vivere nel “prima” e così testimoniando del nostro orribile “dopo”». ¹¹ Ciò trova nel dato biografico il punto di partenza di un discorso volto «a riprodurre momenti, a reimmetter[s]i in situazioni trascorse al fine di dar loro un seguito». ¹² A partire dal dopoguerra e da *Gli strumenti umani* l'indagine poetica di Sereni si lega maggiormente alla ricognizione di luoghi che fanno parte ormai della sua coscienza storica, che egli cerca di interrogare per coglierne una vibrazione di senso da opporre alla precarietà del presente, vissuto come scempio e separazione. Si conferma la «reciprocità di una persona e del paesaggio che l'accompagna», ¹³ come accadeva già in *Frontiera*, ma ora senza sintonia, e con il senso di una ferita profonda che si riapre. Il tempo lavora sottraendo e levando, sgretolando e diminuendo e l'autore si trova ad essere «monco [...] della parte che [...] teneva riuniti luogo e persona», per questo egli va «in direzione opposta». ¹⁴ Lo sguardo si rivolge al passato, ai luoghi e alle atmosfere della giovinezza di *Frontiera*, e poi al presente, sul quale agisce ancora il trauma dell'esclusione storica del *Diario*, con una «sorprendente continuità-fedeltà alle proprie ragioni anteriori»: ¹⁵

Ora ogni fronda è muta
compatto il guscio d'oblio
perfetto il cerchio.

(Vittorio Sereni, *Solo vera è l'estate e questa sua*, in *Diario d'Algeria*)

⁹ Cfr. Roberto Galaverni, *Il poeta è un cavaliere Jedi. Una difesa della poesia*, Roma, Fazi, 2006, p. 28.

¹⁰ Si legga ad esempio un passo della prefazione a *Insistenze*: «Il lettore non mancherà di notare quante volte questi scritti si concludano su di un gesto di “oltre”, in qualche modo ottimistico o ortativo. Vorrei non si sospettasse qualche idiota “se ieri è andata male, domani andrà meglio”: vita e storia non giocano gironi di ritorno. E neanche vi si leggesse uno dei consueti processi di rivalsa apocalittica o di “nobiltà morale” che sono propri degli sconfitti. Quelle conclusioni vorrebbero invece mostrarsi, come ipotesi e interrogativi. Coloro che, per tale ottimismo, mi accuseranno di incoscienza, mostrando a dito le fosse e i tormenti dei nostri anni, non sanno (o io non ho saputo dirlo) in vetta a quanto pessimismo biologico e storico ho dovuto salire per riproporre queste insistenze» (Franco Fortini, *Insistenze*, Garzanti, Milano, 1985, p. 10).

¹¹ Franco Fortini, *Oltre il paesaggio*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 182.

¹² Vittorio Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni*; ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 148.

¹³ Franco Fortini, *Oltre il paesaggio*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 183.

¹⁴ Vittorio Sereni, *Infatuazioni*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

¹⁵ Massimo Grillandi, *Sereni*, cit., p. 67.

La poesia di Sereni ha origine da questa distanza e dalla ricerca di un contatto che viene a mancare. Tuttavia questi temi dall'evidente valenza simbolica sono sempre strettamente legati ad una realtà concreta e al contempo sentimentale, «un universo perpetuamente in conflitto, alle prese con la propria sublimarità».¹⁶ Sereni non può, citando Ungaretti, «ardere d'inconsapevolezza» e la parola che «cerca e tenta e ancora si rassegna» (*Finestra*) è l'espressione di un io cambiato, il cui sguardo sulla natura produce una speranza già risolta in disperazione. A nulla vale chiedere all'amore di restare saldo e di non cedere, all'amicizia di difenderci:

La splendida la delirante pioggia s'è quietata,
con le rade ci bacia ultime stille.
Ritornati all'aperto
amore m'è accanto e amicizia.
E quello, che fino a poco fa quasi implorava,
dall'abbuiato portico brusio
romba alle spalle ora, rompe dal mio passato:
volti non mutati saranno, risaputi,
di vecchia aria in essi oggi rappresa.
Anche i nostri, fra quelli, di una volta?
Dunque ti prego non voltarti amore
e tu resta e difendici amicizia.

(Vittorio Sereni, *Anni dopo*, in *Gli strumenti umani*)

L'andamento e la scelta lessicale dell'incipit sembrano spostare la datazione della lirica, come se si trattasse di una sorta di *remake* post-dannunziano o neocrepuscolare, come se le cose da *Frontiera* a qui non fossero cambiate. Sereni pare rievocare le parole che chiudevano la presentazione delle *Poesie* del 1942, in cui affidava il libro «alla cordiale memoria degli amici», ma ora, nell'invocazione finale, amore e amicizia vengono personificati nel tentativo di renderli assoluti, di sottrarli alla contingenza del momento storico, o anche alla precarietà della memoria che si trova a fare i conti col passato. Anche lo stile partecipa della confusione di chi, tornato all'aperto dopo il delirio della guerra, deve recuperare il tempo perduto degli anni in cui non ha veramente vissuto e, nell'emergenza memoriale di una vita precedente il conflitto e di volti una volta conosciuti, invoca al proprio fianco amicizia e amore, che garantiscano l'accordo dell'essere con la realtà. Tuttavia, come in una moderna versione del mito di Orfeo, la salvezza è precaria, si risolve in inutile preghiera, in una tensione discorsiva alla quale è

¹⁶ Così Massimo Grillandi, *Sereni*, cit., p. 12.

affidata la traduzione dell'inquietudine: «Dunque ti prego non voltarti amore / e tu resta a difenderci amicizia», ma amore e amicizia sono già abbandono, mentre dal passato emergono presenze non ben identificate, volti tra i quali l'io riconosce anche se stesso, con un gioco di specchi che lascia filtrare nel discorso poetico una prospettiva falsata e ambigua. Il rimanere abbarbicato ai segni del passato e del presente, non produce le allegorie cariche di promesse che troviamo in Fortini, ma permette di scovare gli angoli in cui ancora si arrotola la vita. La precarietà dell'esistenza è declinata secondo la minima speranza che i piccoli eventi quotidiani e le cose della storia superino la fragilità dell'effimero attraverso la poesia, sino a giungere ad esiti se non universali (o generali, come per Fortini) almeno esistenziali. Qui amore e amicizia sono gli *strumenti umani* di cui l'autore si serve per ristabilire un legame concreto con le forze elementari che danno un senso alla vita e che sono già minacciate dal pericolo di scivolare nello squilibrio e nel vuoto degli anni lontani. Si fa evidente lo smarrimento dell'io di fronte a rapporti che *anni dopo* appaiono cambiati di senso, a causa dello stravolgimento sociale e ideologico che l'intellettuale sperimenta nella realtà industriale neocapitalistica. Se il passato è irrecuperabile, il percorso esistenziale si confronta con l'angoscia calma di «una pena senza pianto»,¹⁷ mentre la gioia appare «staccata da tutto»,¹⁸ insufficiente a proporsi come strumento utile ad una qualsiasi trasformazione sociale, in un mondo bruciato da una noia che lascia solo le ceneri della speranza:

Che aspetto io qui girandomi per casa,
che s'alzi un qualche vento
di novità a muovermi la penna
e m'apra a una speranza?

Nasce invece una pena senza pianto
né oggetto, che una luce
per sé di verità da sé presume
– e appena è un bianco giorno e mite di fine inverno.

Che spero io più smarrito tra le cose.
Troppe ceneri sparge attorno a sé la noia,
la gioia quando c'è basta a sé sola.

(Vittorio Sereni, *Le ceneri*, in *Gli strumenti umani*)

¹⁷ Altra variante, nello stesso giro d'anni, della «disperazione / calma, senza sgomento» (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*) di Caproni.

¹⁸ Andrea Zanzotto, *Per Vittorio Sereni*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p. 52.

La gioia e la spensieratezza giovanili non bastano: del passato non conta più la dimensione sentimentale, ma la distanza e la lontananza.¹⁹ Il principio speranza è da cercarsi in una dimensione scentrata, o addirittura viene sostituito dalla *Scoperta dell'odio*, in cui il fuoco purificatore è l'unico mezzo che permette di discernere il bene dal male. L'io non può risolvere il rapporto tra sé e l'altro con la gioia e con l'amore, perché «la gioia quando c'è basta a sé sola» (*Le ceneri*) e «l'inveterato errore» è stato «credere che d'altro non vi fosse acquisto che d'amore» (*Scoperta dell'odio*). I tempi non sono più aperti ad un confronto su valori positivi e quindi l'autore, con un evidente ammiccamento a Fortini, «Insiste che conta più della speranza l'ira / e più dell'ira la chiarezza» (*Una visita in fabbrica*). Non c'è spazio per l'idillio, il paesaggio ha perduto la sua capacità evocativa, il suo potenziale rappresentativo della profondità psichica ed è ridotto a «un bianco giorno e mite di fine inverno» (*Le ceneri*). Per vedere chiaramente sembra necessario prendere congedo dal mondo e immergersi in una dimensione che esiste «fuori dallo sguardo immediato» (*A un compagno d'infanzia, II*), per sviluppare una nuova «disposizione verso la realtà»,²⁰ in cui le cose «rivivranno / con altro suono e senso» (*A un compagno d'infanzia, I*). Così nell'ultimo testo della raccolta, *La spiaggia*, alla presenza si sostituisce l'assenza, all'amore la morte, al silenzio la parola proiettata al futuro:

Sono andati via tutti –
blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: - Non torneranno più -.

Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.

Non
dubitare, – mi investe con la sua forza il mare –
parleranno.

(Vittorio Sereni, *La spiaggia* in *Gli strumenti umani*)

¹⁹ Cfr. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 153.

²⁰ Ivi, p.158.

Nella dinamica del contrasto tra elementi opposti, al «Sono andati via tutti» e al «Non torneranno più»²¹ si alterna il «loro che partiti non erano affatto»; alle «toppe solari» le «toppe d'inesistenza, calce o cenere» e subito dopo «movimento e luce»; al «zitti quelli al tuo voltarti» la voce del mare che promette: «parleranno». Fortini aveva inteso queste immagini «come parti latenti della realtà storico-sociale», ma anche «parti della esperienza del soggetto-autore [...] ammutolito dalla fine di ogni mandato sociale».²² Alcuni anni prima Pasolini aveva scritto «ma io non sono morto, e parlerò» (*A uno spirito*, in *La religione del mio tempo*), stabilendo il ruolo che l'io poetico doveva avere all'interno della società come principale fautore dell'azione civile opposta alla cultura della morte.²³ La prospettiva in Sereni è notevolmente cambiata, perché l'io con la sua parola non può sperare di forzare la realtà, ma soltanto cercare un rapporto diverso con essa: anziché stabilire la fine delle esistenze individuali, i morti attendono una rinascita, una possibilità di esistenza.²⁴ Solo uscendo da sé e legando il proprio destino a quello dei trapassati si può ancora sperare di resistere alla fine. La poesia si nutre di contraddizioni e dissonanze: il discorso si svolge all'interno di un meccanismo di decostruzione del reale, che dal concreto («questo tratto di spiaggia») scivola verso l'astrazione di una condizione mentale inquieta e “altra” (le «toppe solari», le «toppe d'inesistenza»²⁵), in cui alla iniziale voce blaterante dentro un ricevitore si oppone la parola forte del mare, che invita a «Non / dubitare» e a continuare a coltivare la speranza. Da una parte emerge una realtà minacciata da una alterità incombente, che

²¹ Si possono a questo proposito ricordare alcune poesie di Giorgio Caproni, in cui la situazione di abbandono sembra senza via di scampo, e in cui viene negata ogni possibilità di comunicazione con l'altro da sé, o con i morti: «Nessuno m'ha richiamato / – nessuno - indietro» (*Scalo dei fiorentini*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*); «Sono partiti tutti. / Hanno spento la luce, / chiuso la porta, e tutti / (tutti) se ne sono andati / uno dopo l'altro. / [...] / – di tanti – non c'è più nessuno / col quale amorosamente / poter altercare?» (*Lasciando Loco*, in *Il muro della terra*).

²² Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 205.

²³ Cfr. Nicoletta Diasio, «Il bel paese dove il no suona». *L'invective à l'Italie dans trois poèmes de Pasolini, Sereni et Caproni*, in AA.VV., *L'invective. Histoire, formes, stratégies*, actes du colloque international des 24 et 25 novembre 2005, a cura di Agnès Morini, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 301: «face à l'omniprésence de la mort, d'une culture de la mort, "io non sono morto", dit le poète, "e parlerò"».

²⁴ Cfr. Franco Fortini, *La plage et la sibylle*, cit., p. 12: «Ce sont les morts [...] qui proposent à nouveau comme valeur et devoir absolus l'identité nue des choses [...]. Ainsi, la foi irrationnelle en l'intransitivité des existences individuelles confère à une valeur négative une valeur absolue. Toutefois, cette position semble dépassée dans le dernier poème du recueil, «La plage» [...]. Ce sont les jours qui sont partis, les événements, les hommes en apparence disparus mais qui attendent de renaître; [...]. Les parties de la réalité qui n'ont pas jusqu'alors pleinement existé, [...] sont dès maintenant appelées à une existence».

²⁵ Sono immagini che sembrano richiamare le bruciature e le ustioni delle opere di Alberto Burri, immagini di lacerazioni a metà strada tra essere e non essere, tra dimessa condizione esistenziale e sublime rivelatore.

contro ogni logica parla e si muove, dall'altra è proprio questa alterità fuori fuoco e fuori senso che sembra proporre la sola parola positiva, proiettata al futuro.²⁶

In *Stella variabile* la decostruzione del reale si traduce in scomposizione dei piani spazio-temporali. La realtà e le categorie che la inquadrano vengono rovesciate e risolte in un'ambigua compresenza di esistenza e inesistenza, mentre l'io poetico si definisce come «trapassante» e concentra in sé un sentimento straniante di non appartenenza:

«Insomma l'esistenza non esiste»
(l'altro: «leggi certi poeti,
ti diranno
che inesistendo esiste»).

Scollinava quel buffo dialogo più giù
di un viottolo o due
alla volta del mare.
Fanno di questi discorsi
nell'ora che canicola di brutto
i ragazzi Cioè? – mi dicevo
scarpinando per quelle petraie –.
Proprio non ha senso
se non per certi trapassanti amari
quando si stampano per sempre in loro
interi pezzi di natura
gelandosi nelle pupille.

Ma ero
io il trapassante, ero io,
perplesso non propriamente amaro.

(Vittorio Sereni, *In salita*, in *Stella variabile*)

Nella dimensione perturbante che ne deriva si radicalizza la lotta contro il nulla, che in *Autostrada della Cisa* assume i tratti del rito del passaggio della soglia spazio-temporale. La poesia procede «di là dal valico», sul terreno ambiguo ed ellittico di «quell'altra vita», che è data dallo stratificarsi dei tempi nel tempo lungo della memoria, che si pone come l'unica verità e preannuncia, nella simultaneità e convertibilità delle epoche storiche, il «raggiungimento, in un domani non lontano, di una propria “città del sole”»: ²⁷

²⁶ Cfr. Franco Fortini, *Di Sereni*, in *Saggi italiani*, e ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 645: «Chi «parlerà»? Non soltanto il poeta [...]. Ma già parlano i distanti, i lontani, gli avvenire. In una certa misura: i vendicatori». E si legga anche Mengaldo, *Da una prigione*, in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 121: «Geloso della propria individualità, Sereni sa però che questa non esiste se non modellata e offesa dalla società in cui vive: a questa oppone non tanto i viventi quanto i morti e l'utopia: sono i morti che «parleranno», ultima parola di *La spiaggia*, la grande poesia che chiude la raccolta». Da questa parola finale emerge una «volontà eroica, patetica e ingenua, di continuare a riproporre i valori in un contesto che li rende paradossali e li smentisce. [...] L'io della *Spiaggia* continua invece a vedere i “segnali” anche quando la “voce saputa” che “blatera nel ricevitore” sembra negarne l'esistenza» (Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p.178).

²⁷ Così Maria Laura Baffoni Licata, *Stella variabile di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre*, cit., p. 134.

Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –
sappilo che non finisce qui,
di momento in momento credici a quell'altra vita,
di costa in costa aspettala e verrà
come di là dal valico un ritorno d'estate.

Parla così la recidiva speranza, morde
in un'anguria la polpa dell'estate,
vede laggiù quegli alberi perpetuare
ognuno in sé la sua ninfa
e dietro la raggera degli echi e dei miraggi
nella piana assetata il palpito di un lago
fare di Mantova una Tenochtitlán.

(Vittorio Sereni, *Autostrada della Cisa*, in *Stella variabile*)

Questa Tenochtitlán è il «paese nuovo», in cui «cominciare ex novo», di cui parlava in *Pantomima terrestre (Gli strumenti umani)*, dove i lampi e il temporale si opponevano all'«insensatezza estiva», che, col suo tempo statico e abbagliato, anticipava i «miraggi» e il «colore del vuoto» di *Autostrada della Cisa*. Ciò che è passato oltre i limiti del tempo sarà per Sereni materia viva di conoscenza, saranno le «toppe solari», i «segnali» di cui parlava in *La spiaggia*:

Sono segnali di luce, ma di una luce tutta interna, anzi di una realtà prima ignota che s'illumina dall'interno di sé, mediante un proprio specifico linguaggio che l'artista ha percepito. [...] In questa serie di vere e proprie apparizioni e rivelazioni, che hanno dietro e non fuori di sé una fonte luminosa, nel loro screziarsi, raggrumarsi, distendersi in strati, in superfici assolate e calme, oppure in striature tormentate e intermittenti, cogliamo lo sviluppo di una metamorfosi spontanea della materia in eloquio.²⁸

I «segnali di luce», e le «superfici assolate» calme e tormentate allo stesso tempo, si ritrovano anche in *Altro compleanno*:

A fine luglio quando
da sotto le pergole di un bar di San Siro
tra cancellate e fornici si intravede
un qualche spicchio dello stadio assolato
quando trasecola il gran catino vuoto
a specchio del tempo sperperato e pare
che proprio lì venga a morire un anno
e non si sa che altro un altro anno prepari
passiamola questa soglia una volta di più
sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
e un'ardesia propaghi il colore dell'estate.

(Vittorio Sereni, *Altro compleanno*, in *Stella variabile*)

²⁸ Vittorio Sereni, *Morlotti e un viaggio*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 120.

Sereni assume come definitiva l'incertezza dell'esistere, e la consapevolezza del non-sapere («e non si sa che altro un altro anno prepari»). L'autore parla da un tempo liminare e compiuto («fine luglio», ma anche il *compleanno* del titolo), in cui la luce assoluta del sole restituisce l'essenza delle cose, rendendole oggetti psichici speculari al «tempo sperperato»: così il «colore del vuoto» (*Autostrada della Cisa*) qui si concretizza nell'immagine del «gran catino vuoto» di San Siro, che, a sua volta, reagisce con il «colore dell'estate». Alle forme immerse nel tempo della storia si oppone la stasi dell'opera senza tempo:²⁹ la poesia è un movimento vitale che non si compie in un'unica direzione o in un unico momento, ma che ci accompagna per tutta la nostra esistenza e che ci svela a tratti la verità latente delle cose.³⁰ Il poeta-osservatore deve cercare di fare emergere l'essenza al di là della luce e delle ombre, che, definendo lo spazio tridimensionale, sanciscono l'inevitabile distanza tra le parti, tra ciò che è al di qua e ciò che è al di là. L'immagine cresce emotivamente e il senso si moltiplica, eludendo la scissione fra io e realtà: «trasecola» indica un al di là del tempo e dello spazio, ovvero il passaggio verso un altro mondo. Si arriva progressivamente alla significazione assoluta di versi che concretizzano l'accettazione di un transito obbligato («passiamola questa soglia una volta di più»). L'intravedere dell'autore è consapevole che il vero sguardo è quello che va oltre la superficie e sa cogliere il “contenuto rappresentativo” delle cose, la loro profondità psichica e filosofica, cioè poetica: lo stadio di San Siro, per intenderci, non è ciò che si vede, ma l'emozione che, fissata nella

²⁹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 237: «è in *Stella Variabile* che il nichilismo del poeta, giunto allo stadio terminale, finisce per distruggere né più né meno che l'articolazione del tempo, e la speranza in un futuro diverso dal presente che risarcisca almeno i venturi, se non più noi stessi».

³⁰ A questo proposito appare significativo il fatto che le parole di *Altro compleanno* siano in certo qual modo il risultato di riflessioni che Sereni aveva elaborato già nel lontano 1946, in una lettera a Alessandro Parronchi, in cui evocando l'anno trascorso dal suo ritorno dalla prigionia scrive: «Ma questi sono stati giorni di spreco del poco di vivo che rimane ancora in me. Davvero quest'appendice burocratica alle peripezie militari non ci voleva ed è stato un altro anno sciupato, con prospettive non troppo liete per il prossimo [...]. In queste condizioni [...] non so proprio che cosa possa uno combinare di buono. E dire che la voglia di vivere e di godere, se non atro, esplose a tratti pericolosamente in me dopo aver sonnecchiato per circa tutto un anno dopo il ritorno. Ora ho davanti l'estate con lo sgomento che sempre m'è nato con lei e una specie di volontà distruttiva e febbrile» (Vittorio Sereni, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 36, p. 109). E in un'altra lettera scrive: «Ho cercato di reagire leggendo, terrorizzato dall'inoltrarsi della stagione verso quel punto che rappresenta la mia morte annuale e che coincide di solito col tempo di chiusura delle scuole e della partenza per le vacanze. Nemmeno quest'anno so bene dove andare a finire [...]. I pochi momenti in cui mi sono illuso di fare qualcosa con la fede di farlo e di arrivare fino in fondo senza sfiducia, si sono spenti istantaneamente. E ancora una volta mi vedo ridotto in quell'annullamento che in altri periodi mi ha permesso di tornare alla poesia» (Vittorio Sereni, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., lettera 72, p. 209).

mente, riemerge in luce e colore.³¹ Ritornano quelle *Infatuazioni*, che chiudono *Gli immediati dintorni*:

Ma è come la montagna di Cézanne: astratta nella sua ripetuta presenza, indicibilmente viva nel suo arioso riproporsi. Il grembo di una medesima vallata mi si apre nuovo e diverso, un già noto pendio è assolato di futuro. Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio.³²

Questa «ripetuta presenza» tende ad un'estrema e stordente visione della fine del tempo³³ in cui la prospettiva storica viene fissata in un eliotiano *still point*. Non può sfuggire il contrasto tra questa idea e il concetto stesso di futuro, che presuppone la diacronia; ma siamo, come sempre, all'interno di un sistema ellittico e contraddittorio, in cui ciò che «si apre nuovo e diverso», ciò che appare «assolato di futuro», è «il grembo di una medesima vallata», «un già noto pendio». La soglia va passata non *una volta per sempre* (per riprendere il titolo fortiniano), ma «una volta di più»: il tempo è ritorno, è ripetizione, e Sereni, che già in *Gli strumenti umani* si sentiva «espulso dal futuro» (*Pietà ingiusta*), è anche estraneo ad una visione organica del passato, e non può fare altro che essere «custode non di anni ma di attimi» (*Un posto di vacanza*, in *Stella variabile*).³⁴ Nessuna certezza, né che ci si volga all'indietro, né che si guardi in avanti (traguardare e intravedere sono verbi sereniani assai significativi). In questo modo si determina quell'essere oltre il tempo che è un essere fuori dal tempo, un'esclusione:

Dove sarà con chi starà il sorriso
che se mi tocca sembra
sapere tutto di me
passato futuro ma ignora il presente
se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi dune
e sponde smeraldine
– e lo ribalta su uno ieri
di incantamenti scorie fumo

³¹ L'esistere è sospeso tra una possibilità futura e il nulla, che come la luce accecante, sembra cancellare il tempo realizzando «le sentiment d'une solitude définitive et de l'immersion dans le Grand Vide [...] Ici, l'être et le néant coexistent sans dialectique, et ils concourent à supprimer l'histoire» (Franco Fortini, *La plage et la sibylle*, cit., pp. 16-17).

³² Vittorio Sereni, *Infatuazioni*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 132.

³³ Si legga anche quanto scrive Franco Fortini in *La plage et la sibylle*, cit., p. 15.

³⁴ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 223: «la durata è rotta o dagli eventi stessi o dall'incertezza dell'io, o invece si cristallizza, impedendo mobilità e scorrevolezza». E a p. 225: «La ripetizione in Sereni è un fenomeno bivalente, anzi contraddittorio. Perché per un verso realizza o indica l'appagante, anzi costruttiva continuità di sé con sé medesimo, ma per l'altro la frustrante impossibilità del mutamento, psicologicamente la prigionia nella coazione a ripetere (non senza connotati masochistici)».

o lo rimanda a un domani
che non m'appatterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?

(Vittorio Sereni, *Traducevo Char*, VII, in *Stella variabile*)

Il tempo frantumato è una contemporaneità fatta di lacerti che si rimandano vicendevolmente, si ripetono senza che li si possa risolvere nell'unità di una visione sicura del presente. Considerato in prospettiva lo sguardo di Sereni abbraccia una doppia temporalità: una che fa emergere la poesia dal tempo storico e che si risolve in non-appartenenza e in non-essere, l'altra che va invece contro il tempo e contro la storia («sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore» in *Altro compleanno*) e che ipotizza un'altra dimensione dell'essere. Sono due punti di vista complementari, come le due interpretazioni che se ne possono dare: una è quella di Mengaldo, secondo cui «i nessi fra passato e futuro sono rovesciati o resi immobili, e nell'immobilizzarsi del tempo il futuro si riduce a puro schermo bianco senza nessuna connotazione salvifica o utopica»;³⁵ la seconda è quella di Fortini, che invece legge l'immobilizzarsi del tempo sereniano come realizzazione «della resurrezione per ritorno alla origine»,³⁶ tema che egli stesso sviluppa in un testo della sua ultima raccolta, in cui, tra l'altro, ritroviamo il tema del compiersi del tempo, ovvero del compleanno:

Quella che.
È ritornata questa notte in sogno.

Uno dei miei compivo ultimi anni.
«Sono, - le chiesi, - vicino a morire?»
Sorrise come allora.
«Di te so, - mi rispose, - tutto. Lascia
quel brutto impermeabile scuro.

Ritornerai com'eri».

(Franco Fortini, *Quella che...*, in *Composita solvantur*)

A questo punto la poesia deve confrontarsi con la domanda posta da Harald Weinrich: «È allora possibile definire il futur [...] come la forma temporale di un'epoca che deve ancora arrivare? E i tempi verbali sono davvero “forme del tempo reale”?». ³⁷ Tracciando una divaricazione tra il «tempo sperperato» della prigionia, la sensazione di

³⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 237.

³⁶ Franco Fortini, *Oltre il paesaggio*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 184.

³⁷ Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 88.

non poter appartenere a nessun futuro e la sospensione canicolare del presente, Sereni determina una visione del tempo in cui la linearità, espressa attraverso le date che si succedono, convive simultaneamente con i ritorni e le reiterazioni, per cui il tempo si definisce come qualcosa che ci si porta dentro, in cui la storia si confonde con i movimenti distruttivi della contemporaneità e l'una e gli altri si annullano.

Dal canto suo Fortini reagisce ad una dimensione senza scampo, sviluppando un rapporto tra passato e futuro che libera dalla fissità del presente:

I presupposti da cui muoviamo non sono arbitrari.
La sola cosa che importa è
il movimento reale che abolisce
lo stato di cose presente.

Tutto è diventato gravemente oscuro.
Nulla che prima non sia perduto ci serve.
La verità cade fuori dalla coscienza.
Non sapremo mai se avremo avuto ragione.
Ma guarda come già stendono le loro stuoie
attraverso la tua stanza.

Come distribuiscono le loro masserizie,
come spartiscono il loro bene, come
fra poco mangeranno la nostra verità!
Di noi spiriti curiosi in ascolto
prima del sonno parleranno.

(Franco Fortini, *Gli ospiti*, in *Questo muro*)

Il testo oppone «il movimento reale» allo «stato di cose presente», ad una verità che «cade fuori della coscienza» si sostituisce l'osservazione diretta dei gesti degli ospiti, che «mangeranno la nostra verità». Fortini sembra proporre una prospettiva ben diversa rispetto a quella di Sereni:³⁸ quest'ultimo conclude *La spiaggia* con un vago «parleranno», che lascia aperto lo spazio del dubbio e dell'incertezza conoscitiva (di cosa parleranno? Di chi? Quale conoscenza o quale verità si esprimerà in quelle parole?), mentre Fortini dice chiaramente «Di noi [...] parleranno», indicando in tal modo la resistenza di una parola che sopravvivrà al destino di morte, definendosi come eredità trasmissibile ai posteri.³⁹ In Sereni prevale un clima di attesa, in Fortini il tono si

³⁸ Così Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 308: «Fortini mira precisamente a correggere l'ottica nichilista di Sereni in nome della speranza storica: il superamento di noi da parte dei venturi non ci annulla e condanna e basta, ma anche ci adempie».

³⁹ Si legga anche quanto scrive Roberto Galaverni, *Il poeta è un cavaliere Jedi. Una difesa della poesia*, cit., p. 84: «anche qui la forza della poesia è inseparabile dalla sua invalidità presente, dalla misura in apparenza circoscritta e diminuita dello sguardo del poeta. Il presente è non a caso la categoria temporale più debole in Fortini, in quanto in termini di pienezza e vera realtà il presente non è. Non è abbastanza, almeno. L'immobilità e la finitudine

fa oracolare. Per abolire «lo stato di cose presente» l'autore deve porsi in una dimensione che sia già al di fuori, tra gli «spiriti curiosi in ascolto», da cui guardare alla vita con la sicurezza di chi ha rotto i legami con la norma e può vedere le cose libero dai condizionamenti della società. In questo senso si può interpretare la differenza linguistica tra il parlato estremamente colloquiale e abbassato di tono che troviamo in *La spiaggia* di Sereni e la lingua dalla «fermezza classica»⁴⁰ della poesia di Fortini, che vuole affermare delle verità «prima del sonno» della ragione. Lo sguardo si volge ai limiti stessi della parola poetica, agli ostacoli che essa incontra nel suo cammino: «Tutto è diventato gravemente oscuro», e «La verità cade fuori dalla coscienza», quindi «Non sapremo se avremo avuto ragione». Al presente si sostituisce il futuro anteriore, un futuro che in qualche modo è già stato, e che complica la dialettica tra ciò che è già e il non ancora. Attraverso una dimensione sfaccettata si anticipa un tempo diverso, in cui convivono il prima e il dopo, il passato, certo, ma anche il “futuro del futuro”, il “dopo futuro”, perché anch'esso è solo una tappa di un processo che non si esaurisce. Sottratta dunque alle forme più rigide del tempo e dell'essere che ingabbiano il reale, ridotta a puro pensiero, la scrittura stessa si rivela in tale necessaria spoliazione:⁴¹ «Nulla che prima non sia perduto ci serve», scrive Fortini, indicando nella disappropriazione l'unica via per osservare la realtà senza infingimenti. Egli sembra volersi soprattutto liberare dalla percezione dei sensi, per attingere a una dimensione di pensiero e intelletto assoluti, che possano resistere a quel «Tutto» che è «divenuto gravemente oscuro». Il centro della poesia, anche a livello formale, è costituito dall'avversativa «Ma guarda», che lungi dall'introdurre nel dominio della vista, apre lo spazio della visione di

dell'orizzonte immediato sono però la premessa di un movimento di natura diversa». Mi sovengono, per contrasto alcuni versi dell'*Idrometra* di Giorgio Caproni, in cui si esprime un massimo grado di sfiducia nel futuro: «Di noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze». L'atteggiamento di Fortini manifesta invece un intento testamentario, che è stato così descritto da Giovanni Raboni: «per non avallare il presente, che gli ripugna (e dunque, fra l'altro, per non accettare di rivolgersi, come tutti i poeti moderni, soltanto a se stesso), Fortini immagina (vuole immaginare) di rivolgersi ai posteri, che, in un futuro liberato, leggeranno i suoi versi. È chiaro che il futuro grammaticale è solo un sintomo – una spia appunto – di questa volontà. Fortini, in un certo senso, diventa egli stesso quei posteri; ne prefigura e ne adotta il punto di vista; ne simula il distacco, il raccapriccio, l'ironica comprensione, la fredda pietà» (Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, cit., p. 259).

⁴⁰ Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 16: «il classicismo è assunto [...] non come innocenza o evasione o ricerca di purezza, ma, tutt'al contrario, per far stridere passato e presente e per tale via ellitticamente parlare del futuro». E si legga anche Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., pp. 199-202.

⁴¹ Cfr. Roberto Galaverni, *Il poeta è un cavaliere Jedi. Una difesa della poesia*, cit., p. 85: «Credo che fosse per lui il modo di osservare il precetto del suo amato Kafka, secondo cui per scrivere è prima necessario perdere tutto. E appunto qui, nell'assenza di una diretta relazione sensibile con la realtà circostante nella solitudine di chi non possiede più nulla per sé, va trovata la percezione originaria delle cose da parte di Fortini. Una percezione del pensiero, dunque, piuttosto che dei sensi».

ciò che avverrà, ma che è già realtà agli occhi della mente di Fortini, che osserva da una dimensione altra della storia, e supera i limiti del reale (inteso come insieme di percezioni sensibili).⁴² Il significato non è limitato alla contemporaneità della scrittura, ma si rivolge soprattutto a chi prenderà il nostro posto («già stendono le loro stuoie / attraverso la tua stanza»), a chi stabilirà nuove regole, forse anche una nuova concezione del bene e del male («distribuiscono le loro masserizie», «spartiscono il loro bene»): a tutti coloro che verranno dopo di noi la «nostra verità» si offrirà come cibo e nutrimento.

Nella contemplazione delle sorti dell'uomo tutto tende verso un punto limite in cui il presente è figura del futuro, ma simultaneamente lo sguardo si immerge nella profondità storica e mitica di un tempo lontanissimo. In questo processo dinamico dei tempi dentro al tempo gioca un ruolo centrale quel meccanismo poetico, che Mandel'stam chiamava *reversibilità* o *retrovertibilità*, per cui, come in un ciclo continuo, il passato produce i suoi effetti sul presente e questo sul futuro. Per Fortini la reversibilità si sviluppa in senso etico e politico, poiché «ognuno di noi è composto di morti e di venturi, dunque attraversato da una corresponsabilità universale»,⁴³ in cui «la scala di valori per la quale si agisce nel presente trova la sua legittimità»:⁴⁴

Anassagora giunse ad Atene
che aveva da poco passati i trent'anni.
Era amico d'Euripide e Pericle.
Parlava di meteore e arcobaleni.
Ne resta memoria nei libri.

Si ascolti però quel che ora va detto.
Anche la grandissima Unione Sovietica e la Cina
esistono, o l'Africa; e le radio
ogni notte ne parlano. Ma per noi, per
noi che poco da vivere ci resta,
che cosa sono l'Asia immensa, il tuono
dei popoli e i meravigliosi nomi
degli eventi, se non figure, simboli
dei desideri immutabili dolorosi? Eppure
– si ascolti ancora – i desideri immutabili
dolorosi che mordono il cuore nei sonni

⁴² Si potrebbe parlare di insofferenza nei confronti della realtà (Cfr. Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, cit., p. 258). Si legga anche Roberto Galaverni, *Il poeta è un cavaliere Jedi. Una difesa della poesia*, cit., p. 86: «Fortini vede il qui soltanto in relazione al là, l'adesso in relazione al poi, il *nunc* al *tunc*, come un eretico di una religione della storia. A suo modo vede doppio, stravede per eccesso di pensiero».

⁴³ Franco Fortini, *Di tutti a tutti*, in *L'ospite ingrato secondo*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1073. Ma si legga anche Franco Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di Paolo Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 45.

⁴⁴ Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, cit., p. 16.

e del poco da vivere che resta
fanno strazio felice, che cosa sono
se non figure, simboli, voci,
dei popoli che mutano e si inseguono,
degli uomini che furono e che in noi
sono fin d'ora? E così vive ancora,

parlando con Euripide e con Pericle
di arcobaleni e meteore, il filosofo
sparito e una sera d'estate
ansioso fra capre e capanne di schiavi
entra ad Atene Anassagora.

(Franco Fortini, *Reversibilità*, in *Poesie inedite*)

Il pensiero di Fortini procede elencando fatti che si susseguono senza nessi immediati e tuttavia come se non si potesse evitare di metterli in relazione tra loro. In realtà il legame emerge progressivamente, ed è una causalità che procede per scatti e riprese, che va oltre la vita apparente e affonda le radici nella profondità del tempo lungo della storia, permettendo all'uomo di pervenire alla riflessione e alla conoscenza di sé. Ne nasce una distorsione prospettica da cui deriva un incedere nel cammino della conoscenza per colpi secchi, come le scosse di assestamento che dopo un terremoto ripristinano una situazione di equilibrio e stabilità, o che, spezzando una roccia, rivelano un fossile antico e nuovo allo stesso tempo. Un evento tellurico, una caduta, un crollo, che non tolgono significato al mondo, ma ne scoprono uno nascosto e dimenticato, che andrà letto, o *ri*-letto, e poi interpretato. Gli echi del passato che emergono dal processo poetico fanno sì che il massimo di distanza contenga e comprenda in sé il massimo di vicinanza: l'autore mette in collegamento piani temporali apparentemente irrelati, mostrandoci qualcosa di nuovo e inaspettato, ma nello stesso tempo individuando qualcosa di antico che è giunto sino a noi, illuminandone la significazione originaria. Contro ogni forma di *continuum* e di linearità cronologica, il passato «vive ancora», e parlarne significa parlare del presente e del futuro, secondo il principio della sincronicità delle dimensioni temporali.⁴⁵ A questo proposito è significativo che il testo si apra al tempo passato («Anassagora giunse ad Atene»), e si chiuda sulla stessa immagine coniugata al presente («entra ad Atene Anassagora»). L'evento che fa da cornice è emblema di un tempo lontanissimo di cui non restano che deboli tracce, ma

⁴⁵ Si legga Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 61: «quando gli eventi sembrano smentire ogni speranza di destino o di "storia", Fortini reagisce con un movimento che è, insieme, di resistenza e di innalzamento. E infatti più gli fanno attorno il vuoto, più la sua voce acquista vigore, e la sua difesa del passato e della memoria diventa annuncio solitario di futuro».

tale lontananza alla fine della poesia viene superata: «Il verbo al presente porta tutto il mondo», «Il verbo al presente mi permette di scomparire» aveva scritto in *Il falso vecchio*, IV (in *Questo muro*). Il tempo di *Reversibilità* è un tempo circolare e infinitamente percorribile; è il tempo-serpente che si morde la coda, è la possibilità che le cose tornino com'erano per diventare altro.⁴⁶ Non solo: in questa poesia Fortini rappresenta soprattutto il legame «fra la singola vita e l'intera storia umana – intesa sia come somma degli eventi passati che come stato di cose presente», ovvero egli colma quel vuoto che normalmente separa l'io e il mondo, ma anche la società e la storia, attraverso «l'esperienza dei livelli di realtà che trascendono la vita privata».⁴⁷ La *Reversibilità* è allora slancio etico di compenetrazione dei destini individuali e generali. Ciò non fa venire meno il carattere di «irrepetibilità, assolutezza e responsabilità del vissuto e compiuto», cioè dell'agire individuale, che, anzi, scopre in questa dimensione una responsabilità collettiva «ultratemporale»,⁴⁸ che si manifesta in ciascuno di noi *una volta per sempre*.⁴⁹

Il rapporto tra l'io e il mondo si configura non solo come legame nel tempo tra i presenti e i venturi, ma anche tra individui appartenenti a classi biologiche diverse, ovvero tra uomo e natura. Il testo con cui si apre la prima sezione di *Composita solvantur* ripropone e conferma questo tipo di riflessione:

Qualcuno è fermo, lontano, riparte, dove
la strada svolta nel bosco tra pietre e siepi.
Poi rieccolo, tra le vigne, più lontano. Non vede
o, se vede, non conosce più.

Che sera

senz'ombre, erbe, la vostra. Enorme è l'albero
in aria, su chi va...
E mai non era nostra
la schiuma dello stagno
o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso,
non il sentiero, non il paese chiuso
dove non c'era anima viva
e tocca invano ai selci il passo

⁴⁶ Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 206: «La poesia parte dal passato, attraversa il presente e ritorna al passato. Il passato è ciò che "sparito", come viene detto di Anassagora al v. 25 – quella parte della vita che il presente non vede e di cui conserva memoria nei libri». Per un'analisi dettagliata dei contenuti e della struttura del testo si veda il capitolo *La totalità e i desideri*, pp. 205-215.

⁴⁷ Ivi, p. 208.

⁴⁸ Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, cit., p. 50: «il sapore complessivo trascende il dato di contingenza e prende il sapore di un evento ultratemporale, non extratemporale, ovvero di qualcosa che entra nell'eterno passando da una concreta dimensione storica».

⁴⁹ Franco Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 367: «Il titolo di questa raccolta vorrebbe essere inteso tanto nel significato di "una volta per tutte", cioè di dichiarazione e suggello, quanto in quello di irrepetibilità, assolutezza e responsabilità del vissuto e compiuto».

del segnato da Dio.

Fra poco sarà buio, sarà l'urlo
d'aria, dei cani alla catena e
delle piccole fiere le veloci
le disperate imprese.
Ma prima di rispondere di no,
ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati
dove in pianto eravamo passati,
le vigne e di alti nidi immenso l'albero!
E fedeli chiediamo di portare
un'altra volta ancora
ai mormorii della fedele mezzanotte
l'intelletto delle erbe e il nostro.

(Franco Fortini, *Qualcuno è fermo...*, in *Composita solvantur*)

Nella prima strofa al tempo presente si alterna il passato, il momento del ricordo viene introdotto da tre punti di sospensione esattamente a metà strofa, come se le due parti fossero speculari, come se nella prima un io già postumo osservasse una scena che ha a che fare con la propria esperienza passata e riconoscesse in questa i segni di un'esistenza comune. Presente e passato si confrontano sul terreno della negatività, che sembra assumere tratti simili al *décor* dei versi dell'ultimo Caproni: il «paese chiuso / dove non c'era anima viva» potrebbe essere scambiato per uno dei «luoghi non giurisdizionali» menzionati nell'*Ultimo borgo* del *Franco cacciatore*, che prefigurano un paesaggio di morte o che sono già morte calata nella vita. Tuttavia, la seconda strofa reagisce a questa situazione di stallo quasi con un sobbalzo, uno scotimento: mentre nella prima il passaggio dal presente al passato avveniva con la sospensione creata dai tre punti, ora lo stacco è netto, il balzo nel futuro è evidenziato graficamente dallo spazio bianco, che implica un momento di rottura con cui il futuro si inserisce bruscamente nella dinamica temporale del testo. Il verbo al futuro preannuncia segni di morte e sofferenza («Fra poco sarà buio, sarà l'urlo»), le immagini evocano scene di violenza (il vento, il latrato «dei cani alla catena» le «disperate imprese» delle «piccole fiere»): è un mondo sconvolto da una bufera notturna, quasi una «bufera infernale che mai non resta». Anche questa seconda strofa è mossa da una dinamica interna articolata in una struttura ben precisa, che può essere scomposta in tre scene, ognuna di quattro versi. Della prima si è già detto. Ad essa fa seguito una avversativa («Ma prima di rispondere di no, / ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati»), che sposta il discorso al presente e mette al centro della scena (ma di fatto dell'intera strofa) il «guardiamo

ancora», che reitera l'azione dello sguardo e capovolge il «Non vede / o, se vede» della strofa precedente. Anche il paesaggio che viene rievocato è in stretto riferimento con gli elementi menzionati all'inizio del testo: qui i prati là le erbe, poi le vigne e il grande albero. La poesia ritorna sui suoi passi, ripercorrendo sentieri già battuti, ma per scorgervi ora un significato ulteriore, prima taciuto, o ignorato. Si apre così la terza e ultima parte: gli ultimi quattro versi sono al tempo presente e sembrano una preghiera («E fedeli chiediamo») per avvicinarci alla natura, per non esaurire la nostra esistenza nella scissione o nella negazione. Mentre nella prima strofa prevalevano gli avverbi “più” e “mai”, che rendevano assolute le negazioni («non conosce più» e «mai non era»), in questa l'avverbio “ancora” indica la possibilità di un ripetersi positivo, di una durata che si predispone a varcare la soglia del tempo umano sino a farlo coincidere con uno più ampio. Fortini congiunge elementi lontani tra loro, diverse dimensioni temporali e biologiche di cui si colgono le connessioni,⁵⁰ riconducendo i differenti piani ad un ordine organico in cui, dialetticamente, ogni parte è anche in correlazione con le altre. È significativo che la fedeltà sia un attributo comune all'uomo e alla natura (la «fedele mezzanotte»), con una personificazione che procede sino all'immagine finale, in cui la scissione si compone definitivamente in quell'unità che contiene «l'intelletto delle erbe e il nostro».

Nei versi di Sereni il conflitto tra il soggetto e la realtà si risolve in una dinamica interna all'io che non approda ad una «scelta ideologica», ma si proietta psicologicamente sui referenti, tanto che si potrebbe parlare di oggetti psichici (come lo stadio di San Siro), che catalizzano la storia in un'essenza complessa e assoluta.⁵¹ Nel percorso fortiniano, invece, il conflitto genera un'utopia che si apre ad una dimensione storica e biologica che presuppone una netta scelta etica e politica. In Fortini la reversibilità converge nel progettare un doppio percorso «A fonte e a foce!» (*Il mulino della Foresta Nera, in Una volta per sempre*), che è linea retta e spirale, una tensione

⁵⁰ Così Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 209: «La separazione, che solo un rovesciamento dello stato di cose presente può abolire nella realtà, viene scoperta e superata dal pensiero, che ricomponne la totalità e mostra l'immagine vera del mondo, cogliendo le connessioni che sfuggono alla cecità dell'esperienza quotidiana».

⁵¹ Per Sereni non è la «scelta ideologica» (*Un sogno, in Gli strumenti umani*), ma la poesia l'unico strumento in grado di registrare le variazioni morali e sociali del tempo, di darne un'interpretazione: «Sereni ha recepito soprattutto il richiamo al valore dell'esperienza vissuta: posto di fronte all'esigenza di maturare, di fare una scelta ideologica e avere un programma, Sereni oppose al rigore della ragione dialettica, che accusava di rigida astrattezza, la concretezza elastica dell'*Erlebnis*, e vide, nelle ideologie che proliferavano in quegli anni, delle forzature nei confronti della realtà, dei tentativi di appiattare riduttivamente le sfumature e le differenze» (Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, cit., p.157).

verso un oltre che sintetizza nella dimensione intellettuale l'elemento cronologico e quello biologico. Parlare della natura è come parlare di se stessi, ma anche del mondo in generale; parlare di sé è come parlare di tutta l'umanità.

QUARTA PARTE

UNA LINGUA CHE COMBATTE
DOVE IL NIENTE DUOLE

Ci sono versi che resistono all'opacità e all'imbarbarimento, a quella che Caproni chiamava *bêtise* («Al fuoco della *bêtise*, preferiamo / battere – invisibilmente – i denti», *La piccola cordigliera, o: i transfughi in Il Conte di Kevenhüller*), e ci consegnano un'immagine limpida e assoluta del poeta, che sfiora il limite per descriverlo, viverlo e tramandarlo. Penna, Caproni, Fortini e Sereni nell'ultima stagione della loro vita si trovano ad intraprendere percorsi poetici in diretta relazione con la condizione dell'uomo in un tempo di incertezza e crisi.

Le *Stranezze* e poi il *Confuso sogno* di Penna, gli anni Ottanta di Caproni, fino alla vertigine postuma di *Res amissa*, il Sereni di *Stella variabile*, o la strenua resistenza alla dispersione del Fortini di *Paesaggio con serpente* e poi di *Composita solvantur* – tutte raccolte dai titoli significativi di un rapporto instabile e disarmonico con la realtà – ci sottopongono alla prova della condizione ultima della letteratura.

Se, come dice Gottfried Benn, la poesia è l'impronta digitale del poeta, essa pone non solo un problema linguistico, ma anche di ricerca e verifica dei valori su cui fondare il nostro essere nel mondo, nel punto in cui si manifesta l'impossibilità di esistenze ormai fuori tempo, in lotta contro la falsificazione del reale. In questo senso l'esperienza del poeta è trasgressione (etimologicamente: andare oltre, passare al di là):

un gesto che concerne il limite; [...] è il gesto che riconduce ognuna di queste esistenze ed ognuno di questi valori ai propri limiti, e quindi al Limite in cui si compie la decisione ontologica.¹

Un percorso attraverso le ultime raccolte (*in limine*, ma anche postume)² di questi quattro autori permette di affrontare il problema del soggetto come «ente dinamico in

¹ Michel Foucault, *Prefazione alla trasgressione in Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004 (1ª ed. 1971), pp. 58-60.

² Per quanto riguarda la vicenda editoriale di *Res amissa* di Caproni curata da Giorgio Agamben, si rimanda a Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., pp. 181-232. Per quanto riguarda invece la controversa edizione di *Confuso sogno* di Penna, curato da Elio Pecora, si legga Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, pp. 49-65.

mutamento continuo, con il bisogno di essere scandagliato e interpretato [...] nello spazio reattivo dei rapporti sociali, là dove l'individuo si forma e si definisce a contatto con altri individui».³ In questo spazio paradossale ma oggettivabile, la parola viene ritrovata, recuperata al rapporto tra esperienza individuale e storica, tra io e natura, in nome di una strenua fedeltà al valore critico della poesia: come scrive Blanchot, l'esperienza è «contatto con l'essere, rinnovamento di se stessi a contatto con l'essere»,⁴ il che significa che la prova dell'essere – e dell'esserci – risulta determinante. Al contempo la parola poetica scarta ogni nostro tentativo di definizione del reale e la sua apparizione modifica il campo sul quale ci si trova ad agire e gli aggiunge significato attraverso la *finzione*, nelle due varianti dell'utopia e del vuoto.

Per fronteggiare la *tabula rasa* del mondo, si deve affrontare il problema del rapporto e della frontiera tra soggetto e oggetto, parola e cosa. Il tema della frontiera e del limite che non può essere superato, ma in cui si è già, del passaggio da un'epoca a un'altra, e dalla vita alla morte, radicalizza il rapporto con l'alterità e si unisce alla necessità di una coscienza critica del presente, da contrapporre al deserto e alla pianificazione industriale, o, alla maniera di Jünger, allo «spettacolo offerto dalla civiltà e dai suoi rapporti svuotati di senso».⁵ Del resto, come suggeriscono anche i titoli stessi delle raccolte, il presente è anzitutto privazione e vertigine del senso e della parola.

4.1. *Il presente falso e vero*

In una lettera a Franco Fortini del 22 ottobre 1962 Sereni parla di un «crescente sospetto circa la capacità della poesia di comunicare e di interessare», al quale segue un altro dubbio doloroso, «che uno sforzo come il mio – scrive Sereni – rimanga sterile, privo di vera forza comunicativa, schiacciato com'è tra una poesia di argomenti e una poesia nata dal paradosso dell'informale come unica forma possibile».⁶ Sereni coglie i rischi e le possibilità di una poesia che, abbandonata la mimesi del reale, rimane sospesa tra la comunicazione di un contenuto oggettivo di verità e conoscenza, e la perdita di questo contenuto nel venir meno del contatto tra le parole e le cose, nello sgretolarsi del

³ Ezio Raimondi, *Letteratura*, cit., p. 36.

⁴ Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 69.

⁵ Ernst Jünger, *Trattato del ribelle*, Milano, Adelphi, 1990, p. 85.

⁶ Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 594.

rapporto tra il soggetto e l'altro da sé: così «il tu / falsovero dei poeti» (*Niccolò* in *Stella variabile*) diventa l'emblema di una divaricazione nel rapporto tra l'io e il mondo, come aveva dichiarato anche Penna:

E tutto vi parrà – ma non vi date
sentimento di sorta – falso e vero.

(Sandro Penna, *Avete mai provato in un'aria serena...*, in *Poesie*)

I sentieri si biforcano e si possono imboccare due strade: una è quella dell'assurdo, dell'io rivolto contro se stesso, che rinuncia al *logos*, alla parola come veicolo di conoscenza razionale. La poesia scopre nell'a-logicità, una possibilità nuova per parlare del disumano. Il poeta non rinuncia ad interpretare la realtà, anche se essa appare priva di senso, e, se un senso si intravede, esso è propriamente un non-senso. L'altra via è invece quella più luminosa di un'apertura utopica, complementare alla fenomenologia del negativo.

Nel panorama poetico italiano del ventesimo secolo il poeta forse più direttamente comunicativo e il meno propenso a cedere al negativo, Sandro Penna, svetta nel suo luminoso isolamento. Di proposito è il più arretrato, quello che rifiuta di immergersi nel magma del presente e che ha meno rapporti con il tempo in cui vive. Le poesie di Penna rimandano ad un tempo alternativo alla realtà, quello della ripetitività, del ricordo, di ciò che non muta ma che ritorna: proprio la possibilità che l'evento amoroso si riproduca infinitamente uguale riempie di sé l'attesa del futuro. Il "realismo" di Penna ha dunque pochi rapporti con l'imitazione del reale, poiché la realtà è sempre in tensione col passato, si delinea nel ricordo di momenti di cui ancora si trovano tracce nel presente e che l'autore tenta di sottrarre alla perdita e di dotare di un significato ulteriore, soprattutto in quel surrogato che è il sogno:

Il caldo, il freddo, delle sale d'aspetto.
Il mondo mi pareva un chiaro sogno,
la vita d'ogni giorno una leggenda.

(Sandro Penna, *Il caldo, il freddo, delle sale d'aspetto*, in *Stranezze*)

E mi pareva
– la luce d'oro era finita – in sogno
di te cadere, mio confuso amore.

(Sandro Penna, *Era il paese della luce d'oro*, in *Confuso sogno*)

Il sogno è sospensione, ma è anche il sostituto della realtà: «Un altro mondo si dischiude: un sogno» recita l'*incipit* dell'ultima poesia di *Stranezze*; è lo spazio del desiderio che permette di raggiungere ciò che nella veglia sembra inattuabile, o di recuperare ciò che sembra perduto. Se la «luce d'oro» è finita, il sogno è la possibilità di ricominciare ciò che è stato interrotto, è un nuovo inizio. La dinamica onirica si riflette anche nella percezione di due realtà, una diurna e una notturna:

Oh nella notte il cane
che abbaia di lontano.
Di giorno è solo il cane
che ti lecca la mano.

(Sandro Penna, *Oh nella notte il cane*, in *Appunti*)

Ma è anche la distinzione tra una realtà «che non sa» (la città, il mondo severo degli adulti) e una (il fanciullo e il poeta) che invece partecipa di una bellezza sovraumana:

Fanciullo tutte queste tue bellezze
in questa cameretta mia borghese
fra la città severa che non sa
niente di tutte queste tue bellezze.

(Sandro Penna, *Fanciullo tutte queste tue bellezze*, in *Croce e delizia*)

In questo modo nella poesia è possibile una vita nuova e diversa, che integra la vita imperfetta della veglia,⁷ o che prolunga nell'attesa i piaceri dei sensi:

Trasalire dei sensi – con le vele,
fuori, nel vento? – Io sogno ancora un poco

(Sandro Penna, *Nel sonno incerto sogno ancora un poco*, in *Poesie*)

Contro le sofferenze l'io trova salvezza e protezione nella durata dell'evento onirico, che trattiene su una soglia liminare, tra un mondo interiore, profondo, e un mondo esterno, abbozzato con tratti delicatamente superficiali, che sfiorano il vuoto da cui ha

⁷ Si legga anche Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., pp. 57-60: «Allora, il "sogno" è anche il presente del bisogno naturale o desiderio, come il "ricordarsi di un risveglio" è il "presente" del bisogno naturale o desiderio passato: si tratta in realtà di due facce della stessa medaglia. [...] Si tratta quindi del sonno che consente all'uomo, con spirito libero e libero cuore, di proiettarsi verso una vita e una cultura nuova. [...] La "realtà non vince il sogno" – tanto per ricordare il Betocchi del 1932 –, perché il sogno ne è parte viva».

origine la poesia, fermando il senso prima che scompaia.⁸ Al contrario, dopo l'esperienza del *Seme del piangere*, in cui ancora la parola tentava di trattenere la vita («sii poesia / se vuoi essere vita», *Battendo a macchina*), Caproni fonda l'estrema allegoria dell'esistenza proprio sulla *Res amissa* («perduta / è la parola stessa / nella sua stessa distanza», *Imitazione*, in *Versicoli del controcaproni*). Alla perdita non corrisponde alcuna speranza di salvezza o di senso nel momento onirico. Ciò che del sogno emerge è la logica ambigua che struttura i rapporti con la realtà. Il linguaggio di Caproni rivela le bruciature e le cicatrici delle cose, quello di Penna sembra avvolgerle in una membrana protettiva composta di genericità e tensione all'assoluto, che le isola dal presente permettendogli di ignorarlo. Non c'è coincidenza tra soggetto e oggetto, quindi il tempo, sottomesso alla forza della soggettività, varca la soglia di un infinito che non è divenire ma ripetizione, mettendo in contatto l'io con una dimensione che, pur sottraendosi alla fine e proponendosi come leopardiano trampolino della finzione poetica, cela in sé una solitudine estrema:⁹

La mia poesia lancerà la sua forza
a perdersi nell'infinito

(Sandro Penna, *La mia poesia non sarà*, in *Giovanili ritrovate*)

È evidente la distanza che separa Penna dagli altri autori. Egli sembra voler evitare di pensare alla propria condizione nel presente e dunque non si lascia tradurre in termini di modernità, non si vuole adeguare alla storia e alla società, non pensa a fare emergere il dissidio e nemmeno esprime il desiderio di un cambiamento. L'essere di Penna è una radicale alterità che ignora l'attualità. Se Sereni e Caproni calano il dissidio all'interno dell'io, per Penna esso resta all'esterno, non dentro, ma fuori, nel rapporto tra la sua poesia e il mondo, perciò non altera il suo fare poetico. La parola continua ad avere significato, continua a nominare le cose, senza subire cambiamenti radicali nel corso degli anni. La resa subitanea del dato sentimentale e psicologico in rapporto all'ambiente si rispecchia infatti, oltre che nella *brevitas* epigrammatica, nel

⁸ Cfr. Bernard Simeone, *Sandro Penna, le rapt immobile*, in Sandro Penna, *Une ardente solitude*, traduit de l'italien et présenté par Bernard Simeone, Giromagny, La Différence, 1989, pp. 7-8: «la page s'emplit d'une poésie inlassablement occupée à caresser ce vide de l'espace et du temps où le poète reconnaît le moteur (en négatif) de l'écoulement lyrique. [...] il ne s'agit en aucun cas de notations furtives ou, comme on a pu parfois le prétendre, d'instantanés dérobés de façon quasi clandestine, avec la fausse culpabilité d'un pédophile tout à fait avoué. Si rapt il y a, [...] naît d'une volonté d'arracher au non-sens (plus encore que à la mort) l'éternité d'un instant».

⁹ Ivi, p. 8: «Le temps n'est pas pour lui union du sujet et de la chose: il est épreuve d'une subjectivité vécue face au monde qui s'offre et se dérobe à la fois».

monostilismo e nel monotematismo che forse sono una delle spie più luminose del particolare rapporto che Penna instaura tra pensiero e mondo. Nel breve giro di pochi versi la descrizione convive con una estrema resa astratta di una realtà scomposta in forma e colore, nel segno di una generale vaghezza (bellezza e indeterminatezza), quasi si trattasse di un acquarello di Kandinsky:

Traversare un paese... e lì vedere
cheti fanciulli ridestarsi a un soffio
di musica e danzare. S'allontana
forma o colore: un sogno. [...]

(Sandro Penna, *Traversare un paese... e lì vedere*, in *Croce e delizia*)

Anche «la poesia fortiniana segue un andamento tutto sommato unitario», che «non altera alcuni presupposti fondanti», differenziandosi da quella di Caproni e Sereni, «che hanno percorso itinerari molto più accidentati, ricchi di svolte, di fratture, di mutamenti di registro o silenzi».¹⁰ Questo tratto si concilia con la tensione alla totalità propria di Fortini, che pur partendo dal vissuto individuale, non si limita alla prospettiva esistenziale-biografica, ma cerca di abbracciare il mondo e il tempo. In ragione di ciò egli non riconosce all'immediatezza, tipica invece di Penna, un valore conoscitivo:¹¹ per Fortini la conoscenza è mediata da modelli culturali e ideologici che la collocano nella profondità del tempo e della storia. Il discorso risulta ancora più evidente se l'immediatezza di Penna viene messa in relazione anche con la sua scarsa propensione per l'attività metapoetica e critica o per l'autocommento, che invece Fortini, Sereni e Caproni integrano nello stesso fare poetico, con effetti di ampliamento e tensione del significato.¹² Così, per Sereni l'immediatezza creativa è «condizionata [...] a un preliminare dibattito sull'interpretazione»¹³ della realtà. Per il poeta umbro, al contrario, allontanarsi dalla realtà, ignorandone l'approccio analitico interpretativo, è il solo modo per rappresentare la vita e i suoi slanci. Il suo linguaggio è ripiegato su se stesso, non si apre alla totalità, ma si impone come totalità. Fortini, dal canto suo, «accoppia il rigore

¹⁰ Elisa Gambaro, *Fortini poeta*, in AA.VV., «*Se tu vorrai sapere...*». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, cit., p. 58. Per un confronto tra Penna e Fortini si legga in particolare Cesare Garboli, *Le poesie parallele*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., pp. 81-86.

¹¹ Cfr. Elisa Gambaro, *Fortini poeta*, in AA.VV., «*Se tu vorrai sapere...*». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, cit., p. 58: «la resa immediata del reale è illusoria, poiché misconosce che non si dà verità se non nell'ordine di una totalità necessariamente mediata».

¹² Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p.144.

¹³ Vittorio Sereni, *Il nome di poeta*, in *Gli immediati dintorni*, poi in *La tentazione della prosa*, cit., pp. 53-54.

logico alla confusione, e fa della sua capacità di pensiero un mare impraticabile e infido»,¹⁴ allontanandosi decisamente da ogni forma di immediatezza. Il linguaggio poetico di Fortini si articola in uno «stile da traduzione»,¹⁵ ovvero si fa trascrizione di un testo preesistente (la realtà come insieme di segni), che viene sottoposto ad una attività critica e analitica.¹⁶ Anzitutto egli procede verso la «derealizzazione»,¹⁷ ovvero «una condizione di straniamento rispetto al reale», come spiega Lenzini, che evidenzia «la crisi del rapporto io/mondo: lo spogliarsi di senso del mondo di fronte all'io»:¹⁸

Molto chiare si vedono le cose.
Puoi contare ogni foglia dei platani.
Lungo il parco di settembre
l'autobus già ne porta via qualcuna.
Ad uno ad uno tornano gli ultimi mesi,
il lavoro imperfetto e l'ansia
le mattine, le attese e le piogge.

Lo sguardo è là ma non vede una storia
di sé o di altri. Non sa più chi sia
l'ostinato che a notte annera carte
coi segni di una lingua non più sua
e replica il suo errore.

(Franco Fortini, *Molto chiare...*, in *Paesaggio con serpente*)

In contrasto con quanto annunciato nella prima strofa, nella seconda emerge l'estraneità tra l'io e il mondo, separati da uno sguardo, che «non vede una storia / di sé o di altri», poiché il presente sembra composto di eventi sempre uguali («Ad uno ad uno tornano gli ultimi mesi»). Questa condizione annichilente si riflette nella scrittura che diventa un'attività notturna e confusa. L'io si trova ad utilizzare «una lingua non più sua», quindi una lingua straniera, una lingua altra, approdando così all'unica vera forma di scrittura, che dichiara l'errore di chi crede che le cose si vedano chiaramente e che siano

¹⁴ Cesare Garboli, *Le poesie parallele*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 83.

¹⁵ Franco Fortini, *Foglio di via. Prefazione 1967*, ora in *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 359.

¹⁶ Cfr. Giovanni Raboni, *Qualche ipotesi su Fortini traduttore di poesia*, «Allegoria», 21-22, anno VIII, 1996, p. 177: «Se è vero [...] che per Fortini il testo originale è un oggetto che chiede di essere conosciuto criticamente prima – oppure nell'atto stesso – di descriverlo o ritrarlo con altre parole, è altrettanto vero che una priorità analoga si manifesta e agisce, di regola, nel suo lavoro poetico in prima persona, dove le parti di realtà coinvolte nella singola metafora o nell'intera struttura vengono idealmente e tendenzialmente sottoposte, prima che il coinvolgimento abbia (possa avere) luogo, a un non meno approfondito e, se così si può dire, spietato trattamento analitico-conoscitivo». Si legga anche quanto scrive lo stesso Fortini a proposito della sua traduzione del Faust: «Non mi sono proposto una traduzione che avesse vita indipendente dall'originale. Ho voluto che il lettore avvertisse il rinvio continuo ad un testo anteriore, il sapore di traduzione, il suo farsi» (Franco Fortini, *Introduzione a J. W. Goethe, Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1970, p. XII).

¹⁷ Franco Fortini, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2, XX, 1981, p. 111.

¹⁸ Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999, p. 62.

“il vero”, pronto per essere scritto o detto. Tale errore non dipende solo dalla realtà esterna con la sua apparente semplicità, ma alberga sin dentro l’io, se non è guidato da una coscienza dialettica. Quando ciò avviene, lo straniamento e l’errore si trasformano in allegoria, permettendo finalmente di giungere ad una realtà ulteriore:

La forza di luglio era grande.
Quando è passata, è passata l’estate.
Però l’estate non è tutto.

(Franco Fortini, *Molto chiare...*, in *Paesaggio con serpente*)

Se le cose non si vedono chiaramente e la realtà esterna non è tutto, è perché c’è una «realtà che giace al fondo» (come avrebbe detto Saba). Così come la traduzione non può ridursi ad una imitazione del testo originario, anche la poesia non produce un *double* della realtà, ma si volge alla percezione di un nuovo oggetto, che supera la superficie semantica del reale e ne intende il senso profondo. Attraverso la parola Fortini cerca di tradurre il mondo, ma esso, come si trattasse di un guanto che venga rovesciato, rivela una trama interna, il suo contrario, qualcosa di invisibile eppure conosciuto: dopo aver raggiunto «il nero muro», ossia il solido nulla dell’età contemporanea, che è «ferro aria tempo» (*Questo muro*), alla fine «la lingua combatte / dove il niente duole» (*E vorreste non parlassero*, in *L’ospite ingrato*). Alla fuga nel pathos della bellezza, che segna i versi di Penna, e da cui anche quelli di Fortini sembrano a tratti lasciarsi tentare, si contrappone il sangue sparso. L’idillio uomo-natura già intaccato dai «versi di cemento e di vetro» di *Traducendo Brecht (Una volta per sempre)*, è spezzato dalla presenza totale della violenza. Una negatività che ha da sempre fatto parte della vita quotidiana e della storia, che nega la *pietas*, mentre la natura è indifferente all’orrore:

Stanotte un qualche animale
ha ucciso una bestiola, sottocasa. Sulle piastrelle
che illumina un bel sole
ha lasciato uno sgorbio sanguinoso
[...]
Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele.
E non è vero.
Il piccolo animale sanguinario
ha morso nel veleno
e ora cieco di luce
stride e combatte e implora dagli spini pietà.

(Franco Fortini, *Stanotte*, in *Composita solvantur*)

La realtà è doppia e ambigua: da una parte «un bel sole» e «Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele», con un andamento e una scelta lessicale che ricordano da vicino la poesia di Penna, ma la vista dell'idillio giunge tardiva e non può illudere, perché è già stata alterata da una realtà notturna e oscura che nasconde l'orrore storico:¹⁹ tutto partecipa di una doppia sostanza, che non si esaurisce nell'*hic et nunc* di una deriva nichilista, e neppure nella pacificazione degli opposti, ma tende a manifestare la sua complessità. Si deve tendere a «un senso diverso / che può darsi all'identico», attraverso una parola che resta «ferma dentro il verso» e «insieme vola via»:

E io che scrivo
so ch'è un senso diverso
che può darsi all'identico
so che qui ferma dentro il verso resta
la parola che senti o leggi
e insieme vola via
dove tu non sei più, dove neppure
pensi di poter giungere, cominciano
altre montagne, invece, pianure ansiose, fiumi

(Franco Fortini, *Altra arte poetica*, in *Poesia e errore*)

Lenzini ha scritto: «il vero c'è, ma *non questo*», c'è «una verità ulteriore da opporre alla non-verità del reale»;²⁰ bisognerebbe dire piuttosto: uno è il vero («identico» etimologicamente significa che forma una stessa cosa con un'altra), ma è «di due verità» (*La poesia delle rose*, II, in *Una volta per sempre*), quella solare e quella notturna, il qui e l'altrove. Non bisogna assolutizzare le opposizioni, ma prendere atto che ci sono due realtà che sono complementari e che concorrono a determinare un vero che supera entrambe. Per Fortini il mondo è vero, ciò che cambia e falsifica il nostro rapporto con esso è il modo di leggerlo e di tradurlo: se la lettura è parziale, la traduzione produrrà un'immagine illusoria; se è globale potrà procedere verso quella verità ulteriore di cui parla Lenzini. E poiché la realtà non manifesta prospettive

¹⁹ Così Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 69: «Insomma, due realtà: quella del sole, delle vele e del mare; e quella, opposta, del fiele, della durezza amara e sanguinaria, della crudeltà. Una, si direbbe, apparente; sostanziale l'altra». E, ancora, a p. 71: «La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto» (Benjamin). O nel morso di un «piccolo animale sanguinario» (la citazione riportata da Luperini, è tratta da Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 174). E poi prosegue: «L'idea della fatalità ma anche della irrimediabilità del male si accompagna a quella di una responsabilità storica e di una necessaria punizione: a entrare in circolo – e non solo, ovviamente, nel sangue della “bestiola” e poi dopo il contagio, in quello dell’“animale” – è il veleno di un inquinamento che tutti ci riguarda». Per un commento a questa poesia si legga anche Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., pp. 202-211.

²⁰ Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., pp. 210-211.

rivoluzionarie e la parola può mutarsi in «fede stravolta, o ira, o grido» (*Al di là della speranza*, in *Poesia e errore*), allora «la finzione è l'ultima speranza» (*La realtà*, in *Paesaggio con serpente*), e in *Composita solvantur* dichiara più volte l'errore, la sfasatura rispetto ad una lettura piana della realtà: «(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare)» (*Considero errore...*, in *Composita solvantur*), che ricorda Penna e se ne distanzia («Amore inventa e rischia. / L'inventare / a voi solo conviene», *Avete mai provato in un'aria serena...*, in *Poesie*). L'oggetto, in altri termini, non è un assoluto intuibile e rappresentabile: ciò che può essere intuito e rappresentato per Penna è la «dolce mischia» dei sensi, mentre per Fortini la poesia può essere solo ricerca di valori («Il dovere di Schiller è di resistere», *La realtà*, in *Paesaggio con serpente*), che non albergano nelle cose in sé, ma nella loro meta («Tutto è / tremendo ma non ancora irrimediabile», *La realtà*, in *Paesaggio con serpente*). Anche Fortini trova nel sogno lo spazio per ridefinire il rapporto col reale, ma con esiti che esprimono una sicurezza acquisita e non perplessità o sospensione. Nel sogno le cose composte si dissolveranno, come recita il titolo della sua ultima raccolta,²¹ che vuole anche dire che si romperanno i legami con questo mondo, tutto si capovolgerà, si trasformerà e muterà:

Quella che.
È ritornata questa notte in sogno.

Uno dei miei compivo ultimi anni.
«Sono, - le chiesi, - vicino a morire?»
Sorrise come allora.
«Di te so, - mi rispose, - tutto. Lascia
quel brutto impermeabile scuro.

Ritornerai com'eri».

(Franco Fortini, *Quella che...*, in *Composita solvantur*)

La figura femminile apparsa in sogno, come una nuova Beatrice dantesca, conosce tutto e preannuncia il cambiamento. Il ritorno all'origine è, dialetticamente, possibilità futura e, come la morte, predispone al ritrovamento di sé e al passaggio verso qualcosa d'altro. La «derealizzazione» significa negazione della mimesi del reale, interferenza tra realtà e surrealtà, che ha nella dialettica un modello di rappresentazione che riesce a produrre un senso contro il non-senso del nichilismo: è strumento di conoscenza, ma allo stesso

²¹ Così Fortini, nelle *Note* che chiudono la raccolta, spiega il significato del titolo: *Composita solvantur* è il «comando e l'augurio [affinché] si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)» (Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 85).

tempo anche conoscenza in sé. Essa mostra la relazione tra le parti e delle parti col tutto, offre la possibilità di scorgere «contraddizioni e identità» (*Sonetto dei sette cinesi*, in *L'ospite ingrato*) che si oppongono al nulla. Questo rapporto straniato col reale rimanda al problema ontologico. Il pensiero del non-esistere può essere paradossalmente il punto di partenza per una poetica che lotta «in modi trasversali»²² contro la tensione verso il nulla e il *non-sense*:

Qui stiamo a udire la sentenza. E non
ci sarà, lo sappiamo, una sentenza.
A uno a uno siamo in noi giù volti.

Quanto sei bella, giglio di Saron,
Gerusalemme che ci avrai raccolti.
Quanto lucente la tua inesistenza.

(Franco Fortini, *Per l'ultimo dell'anno 1975...*, in *Paesaggio con serpente*)

Come nota Luca Lenzini, «i versi fortiniani insistono sul separarsi, sullo straniarsi e allontanarsi dell'io, non sull'incontro o sulla sintonia tra esistenze distinte ma fraterne».²³ Tuttavia è dalla lontananza, dalla inesistenza che comprende e completa l'esistere, che il pensiero può diventare non solo presa di coscienza, ma anche sovvertimento del vuoto, attraverso un rapporto profondo con la natura, prima della dissoluzione. La natura prova su di sé gli effetti della derealizzazione e conosce perciò una dimensione sfaccettata. Anche in questo caso, sulla via indicata da Garboli, il confronto con Penna può chiarire la posizione di Fortini. In Penna la natura registra i movimenti emotivi dell'io e diventa il referente della sua diversità, oggettivazione dell'altro e dell'alterità, in contrasto con un mondo che dopo il fascismo stava conoscendo lo sviluppo economico e industriale. La dimensione poetica di Penna rimanda a una realtà preindustriale, fatta di stazioni, di strade sterrate e polverose, ma soprattutto di scogli e di mare, paesaggi che risentono della consistenza e del colore dell'aria, «filtrati dallo stato d'animo dell'io lirico» e delineati «tra percezioni oggettive e figurazioni fantastiche».²⁴ In Fortini la natura, sebbene mantenga i caratteri di alterità, convive con questo mondo, ne fa parte e allo stesso tempo tenta di sopravvivergli e di

²² Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 73.

²³ Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 185. Anche secondo Enrico Testa la poesia di Fortini «riduce [...] ogni pretesa di onnicomprensiva risoluzione di quanto – ed è sempre di più – cade di là dai suoi confini; e adotta come prospettiva nei riguardi del reale e della sua assediante mole, quella della distanza» (Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 78).

²⁴ Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, cit., pp. 60-61.

resistergli, ma difende anche da una realtà che nasconde un concentrato distruttivo totalizzante. Il rapporto tra io e natura si propone di interpretare il presente, non di ignorarlo o negarlo.²⁵ In una poesia del 1984 (*La prossima abolizione della natura*), poi inclusa, con altro titolo, in *Composita solvantur*, è lei a fornire ancora al poeta protezione e difesa contro l'assedio del vuoto, proponendosi come un mondo di ideali sfinito e vinto (come le utopie), ma in qualche modo salvifico:

Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono:
«Tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi.
Ma se vorrai entreremo nella tua stanza,
rami e radici fra le carte avranno scampo».

Ho detto di sì a quella loro domanda
e il gregge di foglie ora è qui che mi guarda.
Con le foreste riposerò e le erbe sfinite,
vinte innumerevoli armate che mi difendono.

(Franco Fortini, *Le piccole piante...*, in *Composita solvantur*)

Sebbene in questi versi si celi un sentimento semplice di appartenenza, di «solidarietà reciproca tra passati, presenti e futuri, e tra ordini e classi biologiche ed esistenziali»,²⁶ il problema rimane: una volta fattane esperienza, il limite mette in discussione il nostro stesso essere nel mondo, ai confini del nulla. Il desiderio di coincidenza si svolge in una doppia dinamica di fissione e fusione, composizione e dissoluzione, per cui accanto al carattere onnicomprensivo della natura, si pone, in maniera problematica, la bi-logica ambigua e sfuggente del rapporto tra l'io e il mondo, nel riflesso che ci definisce e ci sgomenta.²⁷ Allo stesso tempo le piante, come «allegoria dell'alterità»,²⁸ segnano sì la distanza, ma anche la prossimità di tutto ciò che non rimane irrelato e che acquista un significato nell'uomo e per l'uomo. Questo pensiero può trovare il suo giusto completamento se consideriamo altre immagini che esemplificano la lotta contro la cancellazione totale (l'abolizione, appunto): in *Una facile allegoria (Poesia e errore)* il «pezzo di legno secco», è «calore futuro, disgregata vivezza», perché scaldere l'uomo nei mesi invernali. Il tempo grande dell'evoluzione, sebbene appaia come un tempo

²⁵ Tale prospettiva va dialetticamente integrata con quanto scrive Mengaldo: «la natura stessa, che occupa sempre più la poesia del Fortini anziano, non è tanto un'antistoria quanto, a guardar bene, un antipresente» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., p. 265).

²⁶ Così Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, cit., p. 121.

²⁷ Così Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., p. 97: «quel che conta è che manca la volontà d'immedesimazione romantica con la natura: la natura resta "altra" in Fortini; il bosco è definitivamente lontano».

²⁸ *Ibidem*.

infinito, non aspira a negare la morte, anzi, nell'ossimoro «disgregata vivezza» si concentra tutto il senso: la materia si disgrega e si rigenera in continuazione e di questo ciclo entra a far parte anche l'uomo, che partecipa della stessa sostanza («diverremo realtà compatte leggere, arderemo»)²⁹ Nell'allegoria io e mondo sono interagenti, il destino individuale e quello generale possono essere compresi solo se considerati parte di uno stesso sistema. La parola è contemporaneamente elemento fisico e psicologico, é logos del libro della natura, che «tutta tramuterà questa sostanza», ma è anche la poesia, che cambia la sostanza del reale rendendolo interpretabile (è il senso primo dell'allegoria), è dunque la «sillaba luminosa» (in contrasto con la «lingua non più sua» di chi «annerà carte»), in cui si rispecchia la molteplicità e la complementarità delle esistenze.³⁰ In *Un'altra allegoria (Questo muro)* si riprende l'idea del ciclo inesauribile, che lega il destino dell'uomo a quello della natura, nella doppia immagine del «ramo ebete già primaverile» e del «ramo, che morì». Lo snodo centrale della comprensione sta nel doppio movimento della mente che «nega e ragiona» per trovare la verità: il destino del ramo racchiude in sé il senso ultimo di tutte le cose, ovvero è figura della totalità a cui costantemente guarda il pensiero di Fortini. Il giovane ramo è ebete perché non è cosciente della relazione che lega il suo destino a quello del ramo morto, mentre quest'ultimo sa che «è un vivace saluto l'addio», perché c'è una continuità tra la sua morte e il nuovo ramo germogliato con la primavera. Ecco allora che *Le piccole piante*, le piante giovani (altra figura dell'erede, cioè del venturo), esprimo la consapevolezza che un tale sapere custodisce la salvezza; sapere e salvezza che si raggiungono solo «tra le carte», ossia nella poesia che ragiona dialetticamente per negazioni e contrapposizioni: solo considerando l'essenza generale mediata da una forma particolare si può cogliere il nesso tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Nel pensiero che diventa parola ciò che è complesso si fa dicibile e rappresentabile attraverso forme semplici, il senso del mondo può schiudersi in una rosa, o in un ramo. Aniché assistere ad un moltiplicarsi degli emblemi della divisione e dell'annullamento di ogni rapporto positivo, Fortini guarda alla complementarità tra l'io e il mondo: l'uno

²⁹ Come ha scritto Lenzini «la poesia trova il suo senso nella fine, così come il “pezzo di legno” nel fuoco» (Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., p. 113).

³⁰ E secondo Fortini bisognerà «evitare l'errore di credere in un perfezionamento illimitato; ossia di credere che l'uomo possa uscire dai propri limiti biologici e temporali. [...] Un al di là dell'uomo può essere solo un al di là dell'uomo *presente*, non quello della specie. [...] Fino al punto di saper leggere e interpretare nel libro del nostro medesimo corpo tutto quel che gli uomini fecero e furono sotto la sovranità del tempo, le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia» (Franco Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, cit., p. 42).

è parte dell'altro, il singolo è parte del tutto e di conseguenza, superando le immagini allegoriche, l'agire individuale non può sottrarsi alla responsabilità verso chi ci ha preceduti (da cui il valore della memoria) e nei confronti di chi verrà dopo di noi (il valore dell'etica), ma anche nei confronti di chi vive come noi nel presente (il valore della morale).

Su questo piano si innesta una differenza fondamentale con un poeta come Penna, che non assegna alcun peso a questi valori (del resto si parla sempre della sua leggerezza): ciò che scrive non passa attraverso un filtro memoriale o morale.³¹ Quindi nei suoi testi non si trova la distanza dell'allegoria, ma l'assolutezza dell'esperienza fisica, in cui gli emblemi di vita e di morte si confondono e rimangono indicibili:

Domina morte in me.

Un vivace fanciullo
mi turba, o chiaro mare:

segreti inesorabili.

(Sandro Penna, *Domina morte in me*, in *Confuso sogno*)

La scrittura di Penna, almeno nella *finzione* poetica, si presenta, o vorrebbe presentarsi, come un appunto, anche se il vissuto di cui parlano i suoi versi poco ha a che fare con l'esperienza diretta del mondo, piuttosto è una vita sognata che astraе dal reale per rendere l'assolutezza del simbolo erotico, che si offre come unica vera realtà. Se Fortini ricerca le immagini che procedano verso una conoscenza condivisa, Penna impone un punto di vista individuale, che esclude l'alterità, intesa come un tu o una realtà che vivano indipendentemente dall'immagine sognata: l'io impone la propria esperienza psicologica del reale, ignorando la relazione fortiniana tra destini individuali e generali. Poiché la psicologia di Penna è «di primo grado»,³² cioè si esprime in un'emotività essenziale, fatta di gioia e dolore, ne risulta una poesia che *non* nega e *non* ragiona, ma che rappresenta il mondo e la natura attraverso null'altro che i sensi, senza la

³¹ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 433: «Contestiamo anzitutto in Penna la mancanza di una componente metafisica, sia pur estremamente labile: e contestiamo soprattutto la mancanza di una sua misura morale». E si legga anche la prefazione di Dominique Fernandez in Sandro Penna, *Une étrange joie de vivre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979, p. 4: «Dire l'interdit: tels furent la gloire et le tourment de ce poète. Mais attention: aucune culpabilité, ni religieuse ni morale, n'a jamais pesé sur lui. Il était de la race des seigneurs, non de celle des esclaves. Ce serait de méprendre complètement que de le croire en lutte avec lui-même et aux prises avec les affres de l'auto-répression».

³² Cesare Garboli, *Le poesie parallele*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 83.

mediazione di modelli ideologici (fatto salvo che la mancanza di ideologie può diventare a sua volta una ideologia).³³ Come ha notato Garboli, Penna «è arreso alla fatalità»,³⁴ lascia che su tutto si posi l'ombra del dio dell'amore, che regola la vita dell'universo come un meccanismo perfetto, del quale l'autore stesso è parte e che descrive con leggerezza, senza metterne in discussione i fini. Questo comporta la non applicazione di una volontà etica alla realtà sociale e storica,³⁵ per cui essa è ridotta ai suoi termini essenziali, astratti dalla contingenza, disponibili ad un continuo ritorno, sottomessi alle regole dell'eros e della psiche.

Quello che per Penna è il ritorno dell'identico che ignora la fine, per Fortini, come si è visto, è in relazione costante con essa e con il cambiamento.³⁶ Lo stesso «rapporto tra presente e futuro [...] non è nell'ordine della continuità, bensì in quello dell'opposizione e della discontinuità»,³⁷ come si può riscontrare nell'andamento ellittico di molti suoi testi, in cui si alternano presente e futuro senza la mediazione di quei verbi «che, tradizionalmente, hanno il compito di legare il Prima e il Dopo».³⁸ Per Fortini indagare l'alterità, guardare i meccanismi antichi di una realtà apparentemente lontana da quella umana, non è un modo per distanziarsi dal presente, ma per occuparsi dell'oggi e della nostra condizione. Se poi ci rivolgiamo a Sereni, sin dal *Diario d'Algeria* riscontriamo nel passato che ritorna non un intarsio nostalgico, di rimpianto per un tempo perduto, ma una scheggia che si innesta nel presente e lo modifica, in quanto portato dell'esperienza storica. Per non parlare della modificazione introdotta dall'ingresso della storia nella poesia di Caproni, forse l'autore che ne subisce

³³ Focalizzando l'attenzione sulla *finzione* poetica non è sembrato opportuno ripercorrere le questioni delle occorrenze intertestuali e delle fonti letterarie che si ritrovano stratificate nelle liriche di Penna (Leopardi, Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire, D'Annunzio, Montale, Saba, tra gli altri), già in parte indagati da Roberto Deidier, Cesare Garboli, Daniela Marcheschi. Anche Antonio Girardi aveva sottolineato il ruolo della finzione nella poetica penniana: «Ma se questo è il modo in cui Penna approda a una piana luminosa maniera, il suo "fiore senza gambo visibile" non ci sembra più nato *ex nihilo*. Pare nato, al contrario, da una raffinatissima, inavvertibile fusione di moduli formali eterogenei. Allora, come spiegare la sensazione di spontaneità che ci trasmette? Le tracce testuali di un'aggiornata cultura letteraria tendono a smentirla. E non dovremo sulla sua esistenza oggettiva se teniamo a mente – con Schiller, con gli Schlegel, col Leopardi dello *Zibaldone*, ben noto al poeta – che la poesia "ingenua" o di "immaginazione" è negata ai moderni. Penna poteva darci solo una splendida *finzione* di lingua spontanea; com'è un sogno la grazia incontaminata e la libertà del suo microcosmo amoroso» (Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, cit., p. 62).

³⁴ Cesare Garboli, *Le poesie parallele*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, cit., p. 83.

³⁵ Ivi, p. 84: «Della società e della storia, ha rifiutato il bene come il male, il giusto come l'ingiusto. [...] Alla realtà Penna ha sempre anteposto, fino all'estrema conseguenza, la sua parola-tema, la "vita"; ed è stato il solo poeta contemporaneo a dirci che per essere protagonisti della vita bisogna stare lontano dalla realtà».

³⁶ Sempre secondo Luca Lenzini la poesia di Fortini è «una costellazione di immagini e concetti [...] collegata all'idea della Fine» (Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., p. 86).

³⁷ Ivi, p. 83.

³⁸ Ivi, p. 82.

maggiormente i contraccolpi a livello formale e contenutistico. La frizione tra passato e presente, tra la storia e la vita, produce una forte discontinuità anche nel tessuto logico del discorso.

Anche per Caproni la riflessione sulla traduzione si riflette nella scrittura poetica *tout court*: tradurre non è un'operazione meramente tecnica, e in questo senso si scontra con l'«assoluta intraducibilità» della poesia, che non si lascia «ridurre in termini logici». ³⁹ Per l'autore livornese tradurre significa portare alla luce delle sollecitazioni interne, «dei *bouts d'existence*»: ⁴⁰ insomma, capovolgendo Fortini, nulla deve essere inventato, ma la parola poetica si configura come segno residuale di un testo originale, il palinsesto da cui fare emergere ciò che noi leggiamo sulla pagina. Scrittura e traduzione trovano il loro punto di coincidenza nel segno della perdita: la *Res amissa* da cui parte una ricerca del bene perduto nel tentativo di riappropriarsene. Questa ricerca si confronta con l'impossibilità di recuperare ciò che è venuto a mancare, quindi la realtà delle parole non coincide con quella delle cose. A questo punto non solo la poesia non è traducibile, ma non è neanche scrivibile, per cui nominare significa nullificare:

Nel '46-'47 dissi appunto che le parole dissolvono l'oggetto, come Blanchot poi nel '53 disse che il nome vanifica la cosa. La letteratura crea una seconda realtà che nasconde la prima. [...] C'era insomma questa ossessione di poter afferrare il reale, che poi rimane inafferrabile. Ormai sono arrivato alla convinzione ferma che proprio l'irrealtà è il vero reale. ⁴¹

Allora nascono quelle allegorie di un io che cerca di far fronte alla frammentarietà della realtà ma non si riconosce più. Il presente di una *Waste land* percorsa da lampi e fantasmi, frutto, anche, della catastrofe ecologica, alberga nei versi di Caproni a partire almeno dal teatro apocalittico del *Muro della terra*, in cui si assiste ad una progressiva riduzione del soggetto, fino al non-personaggio dell'*Idrometra*, ossia alla disumanizzazione come ridefinizione del tipo di verità verso la quale può tendere la poesia:

Il mondo delle sembianze

³⁹ Giorgio Caproni, *Una straziata allegria*, intervista rilasciata a Domenico Astengo, «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989.

⁴⁰ Cfr. Giorgio Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 62: «Ogni poeta vero [...] più che inventare scopre, desta e mette in luce in noi dei *bouts d'existence*. E così anche nell'atto della traduzione – non sembri un paradosso – chi scopre non è il traduttore, ma il poeta che vien tradotto, il quale, investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato».

⁴¹ Giorgio Caproni, «Antologia», intervista radiofonica del 17 gennaio 1988, ora in Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002, p. 191.

funzione, restando come relitti dopo la distruzione. Si moltiplicano le immagini residuali dell'«uomo ombra» e dei «brandelli di Dio»:

Nessun'acqua stellare
sull'incaglio del nero.

Nessun soffio d'ali.

Che cosa può mai acquistare
cadenza, fra i simulacri
d'alberi (di cattedrali?),
se anche l'uomo ombra è fumo
nel fumo – asparizione?

(Giorgio Caproni, *Controcanto in Il Conte di Kevenhüller*)

In aria tutto un brulichio
di punti neri...

Uccelli?...

Lettere stracciate?...

O – forse –
soltanto dispersi brandelli
(gli ultimi) di Dio?...

(Giorgio Caproni, *Alzando gli occhi, in Res amissa*)

Ciò che può essere tracciato è il segno che ne resta, un segno incompiuto e indiretto, ma anche estremo. Si definisce così l'unica forma di utopia possibile per Caproni, quella di scrivere «poesie di una sola parola»;⁴³ il che non ha tuttavia i caratteri dell'immediatezza, bensì quelli dell'ansia analitica e psicologica. La parola tradotta, cioè proveniente dall'altrove (da un «codice disperso» secondo il Sereni di *Un posto di vacanza*) si pone per Caproni come realtà che la poesia non definisce, ma “agisce” sul foglio, portandone alla luce la fragilità ma anche l'estrema negatività dell'evidenza:⁴⁴

La Bestia che ti vivifica e uccide...

.....

Io solo, con un nodo in gola,

⁴³ Si legga Giorgio Caproni, «*Credo in un dio serpente*», intervista rilasciata a Stefano Giovanardi, cit., p. 426: «Il mio ideale sarebbe di scrivere poesie di una sola parola».

⁴⁴ Cfr. Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., p. 255: «E così come, diversamente da quanto accadeva nella poesia ermetica, ove la parola era fatta accampare, isolata e assoluta, nella sua valenza rivelativa dell'arcano e dell'ineffabile, nell'ultima stagione della sua poesia, la parola di Caproni, vacillante al limite del precipizio (quelle parole nel bianco, in attesa di rima, anche imperfetta, o di una assonanza cui aggrapparsi), è fatta vivere come una forza e un assoluto pur nella sua precarietà e nella sua esilità».

sapevo. È dietro la Parola.

(Giorgio Caproni, *Io solo*, in *Il Conte di Kevenhüller*)

La parola che esaurisce se stessa, da un lato, ma che, dall'altro, continua a vibrare nell'inesauribile variazione dei temi ricorrenti, si compone di contraddizioni, riconoscimenti e allontanamenti, coincidenze e separazioni, ricerche e sparizioni, che si perpetuano, semplicemente cambiando forma. Si concretizza a livello quasi figurativo l'abbandono di ogni forma metrica, rimpiazzata da una strutturazione informale che procede per frantumazioni, in cui il rapporto tra l'io e la realtà o è assente o viene ridotto ad un gioco di specchi:

Quello che tu, mio vecchio,
scorgi oltre frontiera
è quanto è qua.
 La barriera
– non te ne accorgi? – è uno specchio.

(Giorgio Caproni, *La barriera*, in *Res amissa*)

Lo spazio è frontiera, limite invalicabile, barriera-specchio, che segna la separazione, l'impossibilità della speranza. L'immagine riflessa, lungi dal trasformarsi in visione dell'interiorità, diventa abdicazione dell'io. La lingua non è più logos, ma luogo di menzogna e ambiguità, doppiezza che dimezza, che, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, anziché favorire la comprensione di una realtà condivisa, ha come effetto quello di produrre un vuoto di senso, l'incapacità di andare in profondità. Sereni rompe lo «specchio ora uniforme e immemore» dell'imitazione e cerca una verità ulteriore, una possibilità di interpretazione; Caproni vede in questo specchio una barriera invalicabile, che cambia l'oltre nel «quanto è qua». Non c'è apertura al futuro, perché se guardare avanti è in realtà un vedere ciò che sta alle nostre spalle, ogni approdo è un ritorno, la ricerca una perdita, l'inseguito è l'inseguitore, il qui è già altrove, e il vero problema è quello ontologico:

Il Nulla, spiegano,
è il «non essere».
 E allora,
come può, allora,
«essere» il «non essere»?

(Giorgio Caproni, *Pierineria*, in *Res amissa*)

Se la logica della dialettica fortiniana tende alla totalità, al tutto, l'illogica del paradosso caproniano tende al nulla, al vuoto, all'irrealtà, che riempiono lo spazio della parola perduta: il linguaggio non solo li dice, ma li traduce, ovvero si struttura come se fosse esso stesso quel vuoto, quel nulla, quell'irrealtà. In tal modo Caproni estremizza il problema della precarietà del rapporto tra parole e cose. La parola, ha scritto Adele Dei, è «incommensurabilmente lontana dalla cosa, o si dirama in voci lievi e spettrali, [...] o scatta come una tagliola e immobilizza»,⁴⁵ lasciando emergere anche la distanza con il soggetto: «Il nome non è la persona // Il nome è la larva» (*Il nome*, in *Il Conte di Kevenhüller*). Mentre Fortini si appropria della maniera e dell'allegoria per potenziare le possibilità di traduzione/interpretazione della realtà, Caproni – come ha detto Agamben – approda ad una «disappropriata maniera»,⁴⁶ che non annuncia, ma descrive il disfacimento come realtà in atto, e oppone alla rivoluzione una involuzione della persona e della parola a larva.⁴⁷ Involuzione che al nulla non risponde con la strenua difesa di un destino generale, e nemmeno con l'antistoria, ma con una realtà intima e inattuale, che nell'affetto privato (l'amore per la moglie) trova l'unico spazio di resistenza e di senso:⁴⁸

Senza di te un albero
non sarebbe più un albero.
Nulla senza di te
sarebbe quello che è.

(Giorgio Caproni, *A Rina*, in *Il Conte di Kevenhüller*)

La disappropriazione procede su più livelli: sul piano stilistico i testi si sfarinano come oggetti fragilissimi, con un armamentario retorico limitato ad alcuni strumenti essenziali quali l'iterazione, l'allitterazione, l'anafora, la rima, che strutturano un linguaggio estremamente ridotto e una minima volontà di significazione. Dal punto di vista dei contenuti si nota di conseguenza una decisa abdicazione dalla profondità e dalla complessità, in un sistema di pensiero che tende alla semplificazione estrema. Una

⁴⁵ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 251.

⁴⁶ Questo il titolo dato da Giorgio Agamben alla prefazione contenuta in Giorgio Caproni, *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 5-26.

⁴⁷ Così Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 252: «In questo mondo offuscato, che è forse il riflesso di una realtà già morta, si muovono spettri senza consistenza [...]; sono ombre senza corpo, come se uno specchio continuasse per inerzia a rimandare le immagini di una corporeità dissolta».

⁴⁸ E a questo proposito si legga Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., pp. 206-207.

situazione interiore si trasfigura in rosa e rima, minimi segni di esistenza e di verità che si stagliano contro una realtà esterna negativa:

Ah rosa sempre in cima
ai miei pensieri...

Mia Rina...

(Piove.

I monti sono neri.

C'è il sole.

Restano neri
se non li accendi tu, mia Rosa...)

Mia rosa sempre in cima
ai miei pensieri...

Mia rima
sempre in me battente...

Fonda e dolce...

Quasi
– in me – flautoclarinescente...

(Giorgio Caproni, *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, in *Res amissa*)

Poiché la dimensione privata si confonde con lo stesso scrivere versi, essa diventa anche l'unica misura interpretativa del mondo esterno, fuori dalla quale nulla ha un senso, nulla ha colore e vita:

Niente più volontà
e rappresentazione, senza
la tua (anche occulta) presenza.

(Giorgio Caproni, *A Rina*, I, in *Res amissa*)

Se il mondo prende colore
e vita, lo devo a te, amore...

(Giorgio Caproni, *A Rina*, II, in *Res amissa*)

I punti sospensivi introducono all'attesa, e sospendono la dizione su una soglia che divide mondo interno ed esterno, infine sollevano la voce poetica dalla realtà ad una dimensione non definita e non definibile. Il contatto tra parole e cose è parziale, resta una zona di non dicibilità. Altrove questa semplificazione intesse la *pars destruens* del

versificare caproniano, che si immerge nella negatività con uno sguardo disilluso, con una «lingua piana e diretta» che «rinuncia ad ogni alone poetico, ad ogni oscurità».⁴⁹

– C'è più libertà
in carcere o in città?

– Non ce n'è, libertà.
È carcere l'intera città.

(Giorgio Caproni, *Domanda e risposta*, in *Res amissa*)

Se nei casi precedenti la lingua, pur ridotta a elemento residuale, tendeva ad avvicinare l'io, il linguaggio e la realtà, cercando un minimo punto di contatto e di riconoscimento nella dimensione privata, nei versicoli e nelle invettive si impone la distanza tra l'io, le parole e le cose, perché tra il destino individuale e quello storico non solo non c'è contatto, ma prevale lo sdegno, l'ira, il ribrezzo.⁵⁰ In questi casi più che di semplificazione si dovrebbe parlare di degradazione e disgregazione di un linguaggio che rivela la negatività e il disordine del mondo. Fuori dalla microstoria della Rosa-Rina, la macrostoria precipita verso un'apocalisse ecologica, che, già anticipata nell'*Idrometra*, giunge qui al suo massimo compimento:

Ha soffiato via tutto.
Ha fatto piazza pulita.
Dov'è passato, ha distrutto
fin l'ultimo germe di vita.

(Giorgio Caproni, *Tifone*, in *Res amissa*)

Alle spalle sia di Fortini sia di Caproni sta il Sereni di *Un posto di vacanza*, disilluso negli ideali intellettuali, ormai «freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto», sente il rischio del distacco dalla realtà come il consolidarsi di una condizione di «sonnambuli / tra esseri vivi discendenti / su un fiume di impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe». Il rapporto tra parola e realtà si delinea come un instabile attraversamento di «secche e fondali, tra riaccensioni e amnesie» che rendono evidente la non coincidenza di nomi e cose, e tuttavia consolidano il loro ruolo nel determinare l'*Erlebnis* come momento della conoscenza. Gli scambi, le simmetrie e le divergenze tra

⁴⁹ Giorgio Manacorda, *Congedo senza cerimonie*, «Repubblica-Mercurio», 19 gennaio 1991, ora in Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., p. 207.

⁵⁰ Si legga Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., p. 211: «Caproni poeta civile, che è tanto più poeta civile quanto più riesce a prendere le distanze da un ravvicinato e cronachistico rapporto con la storia». E si legga anche Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 77.

diverso», come aveva scritto Fortini, da dare all'esperienza, anche se la *Weltanschauung* che ne deriva sembra suggerire che su tutto si diffonda il vuoto. La dimensione memoriale è allora quel «codice disperso», che produce i suoi effetti sulla parola capovolgendola in «controparola» che deve resistere all'oblio:

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
pronto per nuovi fumi
di sterpaglia nei campi per nuove luci
di notte dalla piana per gente
che sgorgi nuova da Carrara o da Luni

tu davvero dimenticami, non lusingarmi più.

(Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, VII, in *Stella variabile*)

Il discorso metapoetico vuole opporre alla lusinga dello «specchio ora uniforme e immemore» una diversa conoscenza, ossia all'imitazione del reale la sua traduzione: i *bouts d'existence* di cui parlava Caproni sono per Sereni quei «momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi». ⁵¹ Scrivere significa allora tradurre in forma quei momenti, «il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo». ⁵² Sereni capovolge il punto di vista di Caproni, poiché per lui non solo le parole sono in stretto rapporto con l'esperienza, ma questa a sua volta assume significato nel momento in cui prende forma nel linguaggio: per Sereni l'esperienza ha un primato di verità rispetto alla parola, per cui «i nomi si ritirano dietro le cose» (*Niccolò*, in *Stella variabile*), mentre per Caproni «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto» (*Le parole*, in *Res amissa*) e per Fortini, lo si è visto, l'oggetto «non è tutto» così come «l'estate non è tutto» ⁵³ (*Molto chiare si vedono le cose*, in *Paesaggio con serpente*), cioè il mondo dei referenti si carica di una potenzialità alternativa. Nel Sereni di *Stella variabile* non c'è dissoluzione e non c'è superamento: il rapporto parole/cose è straniato e violento e si svolge su macerie riedificate con materiali taglienti, minacciosi e silenziosamente aggressivi. L'autore aveva già dichiarato la propria incertezza, sostenendo che di versi

⁵¹ Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., pp. 585-586.

⁵² Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, p. VIII. E continua: «Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla». Questo rapporto di scambio generatore di conoscenza si estende anche alla relazione tra scrittura ed esperienza.

⁵³ Il conflitto reso da negazioni del tipo «l'estate non è tutto», o anche «E invece non è vero» (*La realtà*, in *L'ospite ingrato*), «E non è vero» (*Stanotte*, in *Composita solvantur*), o dalle forme avversative del tipo «ero ma sono» (*Il presente*, in *Questo muro*), rappresenta in forma coagulata «il carattere utopico della negazione» (Luca Lenzi, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., p. 226), che è in diretta relazione con la poetica della reversibilità e del *non ancora*.

«se ne scrivono ancora», ma «se ne scrivono solo in negativo» (*I versi*, in *Gli strumenti umani*). Il dubbio sul valore della parola poetica diventa dubbio sulla propria identità di uomo che non riesce, nonostante tutto, a trovare un equilibrio. Mentre Caproni dichiara in modo essenziale e assoluto il raggiungimento di un punto di non ritorno e Fortini con altrettanta sicurezza profetizza la svolta e la metamorfosi, Sereni opta per un incedere allucinato che, non trovando un'identità salda, cerca nel contrario e nella negazione di sé una conferma della propria presenza. La logica onirica invade la realtà e le categorie umane che la inquadrano vengono rovesciate e risolte in perplessità. Il sogno diventa un mezzo per dare forma all'informe instabilità del rapporto dell'io col reale, nel momento in cui questi si scopre «trapassante»: «Ma ero / io il trapassante, ero io, / perplesso non propriamente amaro» (*In salita*, in *Stella variabile*). Da una simile condizione ha origine un sentimento straniante di paura, un *Uneimliche* che non è spavento, quanto piuttosto enigmatico e ambiguo smarrimento di sé nel disordine di rapporti cambiati di senso. In questa dimensione perturbante si radicalizza la lotta contro il nulla, che diventa vera e propria lotta contro se stessi:

Niente ha di spavento
 la voce che chiama me
 proprio me
 dalla strada sotto casa
 in un'ora di notte:
 è un breve risveglio di vento,
 una pioggia fuggiasca.
 Nel dire il mio nome non enumera
 i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
 Con dolcezza (Vittorio,
 Vittorio) mi disarmo, arma
 contro me stesso me.

(Vittorio Sereni, *Paura seconda*, in *Stella variabile*)

Sereni vive il rapporto col mondo alla luce di un passato che è insieme colpa e illuminazione: un tempo solo apparentemente perduto, ma che determina il presente anche attraverso la riemersione onirica. Il tentativo di rapportarsi con la realtà è però rovesciato da geografie variabili, prospettive mentali incrinata da un sistema di segni e simboli sospesi tra la minaccia e lo spaesamento:⁵⁴

⁵⁴ Cfr. Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Piero Manni, 1998, p. 140: «Il soggetto sembra saggiare la spazialità geografica [...] prima di rinunciare per sempre allo spazio puntiforme dell'io lirico».

Dovrò cambiare geografie e topografie.
 Non vuole saperne,
 mi rinnega in effigie, rifiuta
 lo specchio di me (di noi) che le tendo.
 [...]

E dopo tutto
 ho pozzi in me abbastanza profondi
 per gettarvi anche questo.
 Ecco che adesso nevicava...
 Ma io, mia signora, non mi appello al candore della neve
 alla sua pace di selva
 conclusiva
 [...]

Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo
 plurisensa
 [...]

Per il suo turbine il suo tumulto
 che scompone la notte e ricompone
 laminandola di peltri acciai leggeri argenti.

(Vittorio Sereni, *Addio Lugano bella*, in *Stella variabile*)

La parola registra la crisi della percezione del reale («mi rinnega in effigie, rifiuta / lo specchio di me»), l'io scivola in una dimensione onirica e visionaria, in una profondità inquieta in cui prende corpo la lotta contro il nulla: alla lusinga offerta dal «candore della neve» con la sua «pace di selva / conclusiva» si oppone la «– notturna, immaginosa – neve di marzo» con «il suo turbine il suo tumulto» che è dissoluzione ma anche possibilità di ricomposizione e di rinnovamento del senso. In questo contesto non si pone un problema di esistenza o inesistenza delle parole nelle cose e viceversa, o dell'annullamento delle une nelle altre sotto il segno dell'irrealtà. Per Sereni si tratta di cercare di stabilire in che rapporto sono le parole e le cose. Qui a garantire questo rapporto vi è una visionarietà che ha le sue radici nell'evento memoriale che la parola traduce in forma poetica. È il modo trovato da Sereni per non cadere vittima di un nichilismo assoluto e assolutizzante:

Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli
 scesi con me per la strada
 da un quadro
 visto una volta, perso
 di vista, rincorso tra altrui reminiscenze
 o soltanto sognato.

(Vittorio Sereni, *Addio Lugano bella*, in *Stella variabile*)

Immaginiamo, dunque, i fantasmi con cui il vuoto si misura, presenze che affiorano da un altrove indistinto, senza poter essere definite, se non per via di negazione. Sono

elementi in mutazione, travestimenti di una condizione che non è più rinviabile. Sono luoghi della mente, segnali d'allarme, che generano uno spostamento della percezione. Caproni, Fortini e Sereni vanno oltre la bidimensionalità che caratterizza la poesia di Penna, indagano aspetti psicologici oscuri, ambigui e contraddittori. Penna, come si è visto, lascia che ciò che riemerge dal passato si ripresenti tale e quale, senza che venga modificato da un modello interpretativo, che lo calerebbe in una dimensione temporale, ossia in un contesto evolutivo. Il tempo di Penna è un presente sottratto al *continuum* storico, è un tempo che non passa e si ripete, per sottrarre l'io alla precarietà. In questo si avvicina a Fortini, alle sue immagini di fossili, all'ambra o alla rosa che esita dentro al sasso, che rivelano un'ansia temporale comune a entrambi. Tuttavia l'approccio di Fortini è segnato dall'ideologia, che si rapporta sempre con la storia di chi è venuto prima e di chi verrà poi, si relaziona sempre col tempo e non con il desiderio di atemporalità.⁵⁵ Sereni, dal canto suo, riesce a guardare oltre la linearità del tempo: il presente non è una tabula rasa, e l'esperienza che ne facciamo viene modificata da ciò che riemerge dal passato. Il tempo di Sereni è un tempo che passa ma che ritorna. Caproni si avvicina a Sereni, in quanto la memoria lungi dal determinare una via di salvezza, lascia intravedere il vuoto e la disarmonia. Tuttavia, l'idea stessa di un tempo percorribile in due direzioni opposte, che abbiano nel presente il loro punto d'incontro, è qualcosa in cui non crede veramente. Passato e presente sono inconciliabili e non c'è slancio verso il futuro. La linearità storica fa del passato qualcosa che non torna, o che torna a tratti, attraverso epifanie che ribadiscono il senso della fine e non aprono uno spiraglio salvifico (si pensi a quanto accade nel *Seme del piangere*, sul cui "fallimento" Caproni costruisce l'edificio della sua poesia successiva). La poesia di Fortini, infine, si compone di tensioni contrastanti che possono mettere il lettore di fronte alla condizione dell'uomo nella storia, dove «Ci sono solo io e tutti gli altri / a metà del non esistere» (*Raniero*, in *Paesaggio con serpente*), come dire che siamo in una dimensione sospesa, in cui anche il non essere è parziale e se un senso c'è, deve essere ancora detto («Diremo più tardi quello che deve essere detto», *I lampi della magnolia*, in *Paesaggio*

⁵⁵ Cfr. Bernard Simeone, *Sandro Penna, le rapt immobile*, in Sandro Penna, *Une ardente solitude*, cit., p. 11: «La chose vue est dérobée à sa précarité et inscrite dans l'ambre. En cela, Penna se rapproche, de façon surprenante, d'un autre poète italien contemporain: Franco Fortini. La hantise de la fossilisation qui fige mais aussi protège, les images répétitives de visages vus dans un mur, de roses hésitant au cœur du roc et d'insectes pris dans le carbone révèlent, chez ce poète de l'engagement et de l'exigence éthique qu'est Fortini, une obsession temporelle parfois proche de celle de Penna, mais qui motive un rapport passionnel à l'idéologie bien éloigné du désir d'atemporalité de l'auteur de *Croix et délice*».

con serpente). Non bisogna arrendersi al nichilismo, bisogna, invece, scrivere: «Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso / che non dica in nota acuta: “Più non posso”» (*Se volessi un'altra volta...*, in *Composita solvantur*). Come vent'anni prima in *Traducendo Brecht* («Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente»), anche ora il poeta guarda al vuoto della separatezza, ma anche ad una possibilità che non esaurisca la poesia nel *cupio dissolvi*. Occorre guardare alle dichiarazioni di poetica, per cogliere appieno il processo evolutivo in cui il dolore e la sofferenza di uomini, animali e piante, si trasformano dialetticamente nell'oltre della speranza:

La prima cosa che io cerco è il *Regnum Dei*, cioè un modo diverso di essere degli uomini. Un'antropologia abbastanza lucida da non cadere nell'ottimismo cretino. Il combattimento per il comunismo è già il comunismo, il comunismo in cammino – un altro non esiste – è un percorso che passa attraverso errori e violenze e comporta che uomini siano usati come mezzi per un fine – siamo contro Kant – che nulla garantisce. *Dixi et servavi animam meam*. Più in là di questo... porto la spada.⁵⁶

Si noti la distanza che separa la ricerca fortiniana del *Regnum Dei* inteso come alternativa al mondo attuale, dalla tematica del *Deus absconditus* e poi della *Res amissa* di Caproni, che di volta in volta si declinano nelle forme dell'assenza e del silenzio della Parola, ovvero del bene e della Grazia definitivamente perduti. La poesia di Fortini porta la spada nel mondo per combattere la realtà e mutarla in altro, anche se il conflitto è permanente e non si risolve definitivamente, ma assume un senso proprio nel suo stesso divenire. In Penna invece c'è già qualcosa del *Regnum Dei*, ovvero «un modo diverso di essere degli uomini»: i suoi testi pongono il soggetto già oltre il varco, in uno spazio luminoso in cui la distanza con la storia è massima, minima quella col divino; si tratta beninteso di una «deità in fustagno e tascapane» come aveva scritto Montale (*Divinità in incognito*, in *Satura*), ma che ci dice che nonostante tutto c'è ancora una possibilità di salvezza. Se, come ha scritto Jaccottet, «la poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer»,⁵⁷ un'ipotesi di salvezza si

⁵⁶ Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 701. Si legga anche la voce *Comunismo* in Franco Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, cit., p. 41: «Il combattimento per il comunismo è il comunismo. È la possibilità (scelta e rischio, in nome di valori non dimostrabili) che il maggior numero di esseri umani viva in una contraddizione diversa da quella odierna. Unico progresso, ma reale, è e sarà un luogo di contraddizione più alto e visibile, capace di promuovere i poteri e le qualità di ogni singola esistenza. Riconoscere e promuovere la lotta delle classi è condizione perché ogni singola vittoria tenda ad estinguere quello scontro nella sua forma presente e apra altro fronte, di altra lotta, rifiutando ogni favola di progresso lineare e senza conflitti».

⁵⁷ Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 1996, p. 148.

sviluppa attraverso quei minimi movimenti di sospensione del tempo e della dicibilità in una dimensione *autre*, che predispone a mutamenti imprevisti e stranianti.

BIBLIOGRAFIA

OPERE POETICHE E SCRITTI TEORICI DEI SINGOLI AUTORI SPECIALMENTE CONSIDERATI

GIORGIO CAPRONI

Le poesie sono oggetti?, «Mondo operaio», 26 marzo 1949.

Noi, Enea, «La Fiera Letteraria», 3 luglio 1949.

Né tempo né luogo, «La Fiera Letteraria», 9 novembre 1958.

Politica e cultura, «Critica d'oggi», 12-13, settembre-novembre 1962.

Il terzo libro e altre cose, Torino, Einaudi, 1968.

Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXV, 3, settembre - dicembre, 1981.

Su e giù come un minatore, «I ferri del mestiere», supplemento al n. 295 del 15 dicembre 1989 de «l'Unità».

Res amissa, a cura e con prefazione di Giorgio Agamben, Milano, Garzanti, 1991.

La scatola nera, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996.

L'opera in versi, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1998.

Quaderno di traduzioni, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.

FRANCO FORTINI

Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida al buon uso dell'alfabeto, Milano, il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1968.

Introduzione a J. W. Goethe, Faust, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1970.

Giovanni e le mani, Torino, Einaudi, 1972.

Dieci inverni, Bari, De Donato, 1973.

Poesie scelte (1938-1973), a cura e con una introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Oscar Mondadori, 1974.

Una volta per sempre. Poesie 1938-1973, Torino, Einaudi, 1978.

Metrica e biografia, in «Quaderni piacentini», 2, XX, 1981.

Paesaggio con serpente, Torino, Einaudi, 1984.

Insistenze, Garzanti, Milano, 1985.

Nuovi saggi Italiani, Milano, Garzanti, 1987.

Versi primi e distanti 1937-1957, con un'acquaforte di Franco Fortini, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1987.

Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine, Milano, Garzanti, 1990.

Versi scelti 1939-1989, Torino, Einaudi, 1990.

Non solo oggi. Cinquantanove voci, a cura di Paolo Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991.

Attraverso Pasolini, Torino, Einaudi, 1993.

Composita solvantur, Torino, Einaudi, 1994.

Poesie inedite, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1997.

Saggi ed epigrammi, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori «i Meridiani», 2003.

Un giorno o l'altro, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, introduzione di Romano Lupatini, Macerata, Quodlibet, 2006.

VITTORIO SERENI

Poesie (1935-1965), introduzione di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1973.

Franco Francese. La bestia addosso, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976.

Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti, Torino, Einaudi, 1981.

Poesie, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1995.

Diario d'Algeria, con una prefazione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1998.

La tentazione della prosa, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

Il grande amico. Poesie (1935-1981), introduzione di Gilberto Lonardi e commento di Luca Lenzi, Milano, Rizzoli, 2004.

La casa nella poesia, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, tavole di Enrico Della Torre, Parma, MUP Editore, 2005.

SANDRO PENNA

Poesie, Milano, Garzanti, 1957.

Un po' di febbre, risvolto di copertina di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1973.

Stranezze, con una postfazione di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1976.

Confuso sogno, a cura e con una postfazione di Elio Pecora, Milano, Garzanti, 1980.

Poesie, con una prefazione di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1989.

INTERVISTE

Domenico Astengo, *Una straziata allegria* (intervista a Giorgio Caproni), «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989.

Bertolucci, Sereni, Zanzotto, Porta, Conte, Cucchi, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, con due interventi di Cesare Segre e Lucia Lumbelli, Parma, Pratiche Editrice, 1981.

Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982.

Giorgio Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, il melangolo, 2004.

Cesare Cavalleri, *Giorgio Caproni a colloquio con Cavalleri*, «Studi cattolici», 272, ottobre 1983 (poi in «Cultura e libri», III 16-17, settembre-dicembre 1986).

Anna Del Bo Boffino, *Il terzo occhio del poeta* (intervista a Vittorio Sereni), in «Amica», 28 settembre 1982.

Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Stefano Giovanardi, «Credo in un dio serpente» (intervista a Giorgio Caproni), «la Repubblica», 5 gennaio 1984.

Giorgio Grieco, *Non esiste, ma nella disperazione l'ho sempre cercato* (intervista a Giorgio Caproni), «Gente», 13 gennaio 1984.

Jolanda Insana, *Molti dottori nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, «La Fiera Letteraria», 19 gennaio 1975.

EPISTOLARI

Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia*, Milano, Garzanti, 1994.

Franco Fortini, Eugenio Montale, *Le lettere antagoniste: 1951-52*, a cura di Romano Lupertini, «Belfagor», XXXVII, n. 6, 30 novembre 1982.

Mario Luzi, Giorgio Caproni, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Carteggio 1942-1989*, Milano, Scheiwiller, 2004.

Eugenio Montale, Sandro Penna, *Lettere e minute 1932-1938*, a cura di Roberto Deidier, introduzione di Elio Pecora, Milano, Archinto, 1995.

Umberto Saba, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1997.

Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni, a cura di Giancarlo Buzzi, «Concertino», a. 1, n. 1, giugno 1992.

Vittorio Sereni, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, a cura di Zeno Birolli, Bocca di Magra, Capannina, 1995.

Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982), a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.

TRADUZIONI IN LINGUA STRANIERA

GIORGIO CAPRONI

Le franc tireur, traduit par Philippe Di Meo, Seyssel, Champ Vallon, 1989.

Le Comte de Kevenhüller, traduit de l'italien et préfacé par Philippe Renard et Bernard Simeone, Paris, Maurice Nadeau, 1986.

The Wall of the Earth (1964-1975), translated from the Italian with an Introduction by Pasquale Verdicchio, Montreal, Guernica, 1992.

FRANCO FORTINI

Une fois pour toutes. Poésie 1938-1986, traduit par Jean-Charles Vegliante et Bernard Simeone, suivi de «Donc sous peu sans mots la bouche», échanges Rémi Roche et Franco Fortini, Lyon, Fédérop, 1986.

VITTORIO SERENI

Étoile variable, traduit de l'italien par Philippe Renard et Bernard Simeone, préface de Franco Fortini, Paris, Verdier, 1987.

Les instruments humains précédé de Journal d'Algérie, traduit par Philippe Renard et Bernard Simeone, préface de Bernard Simeone, postface de Philippe Renard, Paris, Verdier, 1991.

The selected poetry and prose of Vittorio Sereni, edited and translated by Peter Robinson and Marcus Perryman, with an introduction by Peter Robinson, Chicago, The University Press of Chicago, 2006.

SANDRO PENNA

Une étrange joie de vivre, traduction de Dominique Fernandez et Jean-Noël Schifano, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

Une ardente solitude, traduit de l'italien et présenté par Bernard Simeone, Giromagny, La Différence, 1989.

MONOGRAFIE SUI SINGOLI AUTORI

Antonio Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1980.

Laura Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004.

Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini editore, 2002.

Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, «il castoro», 1973.

Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004.

Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992.

Roberto Deidier, *L'officina di Penna. Le poesie 1939. Storia e apparato critico*, Milano, Archinto, 1997.

Gualtiero De Santi, *Sandro Penna*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

Biancamaria Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina, 1993.

Cesare Garboli, *Penna Papers*, nuova edizione ampliata, Milano, Garzanti, 1996.

Massimo Grillandi, *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, «il castoro», 1972.

Antonio Iacopetta, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, Roma, Bonacci, 1981.

Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, Milano, Rosellina Archinto, 1991.

Paolo Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, Arezzo, Zona, 2007.

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni. Il "prigioniero"*, Borgomanero, Edizioni Atelier, 2003.

Luca Lenzi, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999.

Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia di una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997.

Romano Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1986.

Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007.

Alfredo Luzi, *Introduzione a Sereni*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narratività*, Roma, Avagliano Editore, 2007.

Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Piero Manni, 1998.

Roberto Orlando, *La vita contraria. Sul Novecento di Giorgio Caproni*, Lecce, Pensa, 1998.

Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984.

Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, con una *Premessa alla nuova edizione*, Milano, Frassinelli, 2006.

Thomas E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, University Press of Florida (UPF), 1997.

Stefano Raimondi, *La frontiera di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Milano, Unicopli, 2000.

Raffaella Scarpa, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di Antonio Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990.

Luigi Tassoni, *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, Bologna, Gedit Edizioni, 2004.

Anna Vaglio, *Invito alla lettura di Penna*, Milano, Mursia, 1996.

Gabriele Zani, *Sereni e dintorni*, Novi Ligure, Joker Edizioni, 2006.

MONOGRAFIE

Andrea Acri, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

Luciano Anceschi, *Saggi di poetica e di poesia*, Bologna, Massimiliano Boni editore, 1972.

Alberto Asor Rosa, *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961.

Paolo Bartoloni, *Interstitial Writing. Calvino, Caproni, Sereni and Svevo*, Market Harborough-Leicester, Troubador Publishing, 2003.

Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975.

Gian Luigi Beccaria, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989.

Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

Alfonso Berardinelli, *100 poeti. Itinerari di poesia*, Milano, Mondadori, 1997.

- Italo Calvino, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1995.
- Mauro Canova, *Ultimi fantasmi e nuove cosmologie. Letture e proposte per Sereni, Zanzotto e Caproni*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2005.
- Maria Grazia Cherchi, *Scompartimento per lettori taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, prefazione di Giovanni Giudici, introduzione di Piergiorgio Bellocchio, a cura di Roberto Rossi, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.
- Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Milano, Mondadori «i Meridiani», 1996.
- Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, volume primo e volume secondo, Milano, Mondadori «Oscar classici moderni», 2004.
- Fausto Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974.
- Pietro De Marchi, *Dove portano le parole: sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002.
- Anna Dolfi, *In libertà di lettura*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Giulio Ferroni, *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 1999.
- Umberto Fiori (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1995.
- Marco Forti, *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, Milano, il Saggiatore, 2004.
- Marco Forti, *Tempi della poesia. Il Secondo Novecento da Montale a Porta*, Milano, Mondadori, 1999.
- Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002.
- Roberto Galaverni, *Il poeta è un cavaliere Jedi. Una difesa della poesia*, Roma, Fazi Editore, 2006.

- Cesare Garboli, *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990.
- Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996.
- Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987.
- Alfredo Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- Alfredo Giuliani, *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Ermanno Krumm, *Lirica moderna e contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- Filippo La Porta, Giuseppe Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007.
- Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Niva Lorenzini, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999.
- Niva Lorenzini, *La poesia: tecniche d'ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003.
- Romano Luperini, *Controtempo*, Napoli, Liguori Editore, 1999.
- Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Mario Luzi, *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984.
- Giancarlo Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, Milano, Marco Tropea Editore, 2000.
- Francesco Mattesini, *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Modena, Mucchi, 1991.
- Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Vittorio Sereni "lettore" di pittura*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, Tipografia Canale, 1977.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori «i Meridiani», 1978.

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008.

Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2002.

Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

Remo Pagnanelli, *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991.

Fulvio Papi, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

Franco Pappalardo La Rosa, *Il filo e il labirinto. Gatto, Caproni, Erba*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997.

Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 1994.

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2001.

Marzio Pieri, *Una stagione in Purgatorio. Schegge per una storia di scritture minimamente diversa*, Parma, La Pilotta, 1983.

Giancarlo Quiriconi, *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989.

Giovanni Raboni, *Prefazione a Gaetano Arcangeli, Solo se ombra*, Milano, Libri Scheiwiller, 1995.

Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

Ezio Raimondi, *Letteratura*, Bologna, Clueb, 2000.

- Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976.
- Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Bernard Simeone, *Préface*, in Valerio Magrelli, *Natures et signatures*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.
- Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Spirali, 2003.
- Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, il melangolo, 1998.
- Luigi Tassoni, *Penna, Caproni, Betocchi*, Firenze, Pananti, 1988.
- Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- Giancarlo Vigorelli, *Carte d'identità*, Milano, Camunia, 1989.
- Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, volume secondo, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

VOLUMI MISCELLANEI

- AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Milano, Librex, 1985.
- Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, Atti del Convegno tenuto a Venezia nel 2000, Bologna, Pendragon, 2003.
- Francesca Bernardini Napoletano (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2000.
- Nino Borsellino, Lucio Felici (a cura di), *Storia della letteratura italiana, XI, Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001.
- Francesco Bruni (a cura di), «Vaghe stelle dell'Orsa...». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, 2005.
- John Butcher, Magda Vigilante (a cura di), *La vita... è ricordarsi di un risveglio. Letture penniane. (Atti del convegno – Roma, 30 maggio 2007)*, Roma, Fermenti Editrice, 2007.

Stefano Carrai, Francesco Zambon, *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, Milano, Neri Pozza, 1997.

Emilio Cacchi, Natalino Sapegno (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, X, *Il Novecento*, 2, Milano, Garzanti, 1987.

Emilio Cacchi, Natalino Sapegno (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001.

Enrico Crispolti (a cura di), *Franco Fortini: disegni, incisioni, dipinti*, Macerata, Quodlibet, 2001.

Giorgio Devoto, Stefano Verdino (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1982.

Giorgio Devoto, Stefano Verdino (a cura di), *Per Giorgio Caproni. Saggi*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997.

Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Padova, Liviana Editrice, 1980.

Biancamaria Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, introduzione di Antonella Anedda, Roma, Donzelli Editore, 2001.

Paolo Giovannetti (a cura di), Ennio Abate, Velio Abati, Luigi Carosso, Elisa Gambaro, Gianni Turchetta, «*Se tu vorrai sapere...*». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, Milano, Edizioni Punto Rosso, 2004.

Elisabetta Graziosi (a cura di), *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, Bologna, CLUEB, 2008.

Giuliano Ladolfi (a cura di), *Sentieri poetici del Novecento*, Novara, Interlinea, 2000.

Niva Lorenzini (a cura di), *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, Roma, Carocci, 2002.

Niva Lorenzini (a cura di), *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Carocci, 2002.

Agnès Morini (a cura di), *L'invective. Histoire, formes, stratégies*, actes du colloque international des 24 et 25 novembre 2005, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

Elio Pecora (a cura di), *Sandro Penna appunti di vita*, Milano, Electa, 1990.

Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo, 1990.

Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1979.

Giuseppe Sangirardi (a cura di), *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours*, Digione, EUD Éditions Universitaires de Dijon, 2006.

Cesare Segre, Carlo Ossola (diretta da), *Antologia della poesia italiana, III, Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi «Biblioteca della Pléiade», 1999.

SAGGI IN RIVISTE

Giorgio Agamben, *La parola e il sapere*, «Aut-Aut», 179-180, settembre-dicembre 1980.

Sergio Antonielli, *Diario d'Algeria e Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, «Belfagor», XXI, 1966.

Maria Laura Baffoni Licata, *Stella variabile di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre*, «Italice», vol. 62, n. 2, 1985.

Luigi Baldacci, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, «Epoca», 2 maggio 1965.

Roberto Bugliani, *Poesia e divinità. Di alcuni luoghi nella poesia di Franco Fortini*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Lanfranco Caretti, *Ancora su Stella variabile*, «Paragone», 398, aprile 1983.

Luigi Carosso, *La «salita» senza «paradiso» di un poeta civile*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Adele Dei, *Caproni: i viaggi, la caccia*, «Studi italiani», I, 2, luglio-dicembre 1989.

Adele Dei, *Perdere il dono. Su Res Amissa di Giorgio Caproni*, «Paragone», XLII, 492, febbraio 1991.

Gualtiero De Santi, *Composita solvantur: dal vero alle parole*, «Hortus», rivista di poesia e arte, n. 16, II semestre 1994, Grottammare (AP), Stamperia dell'Arancio, 1994.

Costanzo Di Girolamo, *Questo muro* di Franco Fortini, «Belfagor», XXVIII, 6, 30 novembre 1973.

Ugo Dotti, *Giorgio Caproni*, «Belfagor», XXXIII, 6, 30 novembre 1978.

Alessandro Duranti, *Penna 1939: che cosa è la vita?*, «Paragone», 444, febbraio 1987.

Gian Carlo Ferretti, *Stella variabile e stella polare di Vittorio Sereni*, «Belfagor», XXXIX, 4, 31 luglio 1984.

Marco Forti, *Il «libro» di Caproni*, «Paragone», 86, febbraio 1957.

Biancamaria Frabotta, *Il tempo delle finzioni: il primo libro di Giorgio Caproni*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, 1, gennaio-aprile 1985.

Biancamaria Frabotta, *Il seme del disincanto*, «Rinascita», I, 11 febbraio 1990.

Cesare Garboli, *In una casa vuota. Commento*, «Comma», Prospettive di Cultura-Letteratura, a. IV (1968), n. 4.

Luca Lenzini, *Appunti sull'ingratitude dell'ospite*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Giuseppe Leonelli, *L'ultimo viaggio di Giorgio Caproni*, «Paragone», 504-506, febbraio-aprile 1992.

Niva Lorenzini, *In margine a un "Diario intermittente"*, «Poetiche», numero monografico dedicato a Vittorio Sereni, 3/1999.

Romano Luperini, *Su Fortini critico e teorico della letteratura*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Edoarda Masi, *Protegete le nostre verità*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Guido Mazzoni, *La legittimazione della poesia*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Claudio Milanini, *Stella variabile di Vittorio Sereni*, «Belfagor», XXXVII, 5, 30 settembre 1982.

Alessandro Natta, *Giorgio Caproni: un poeta al tempo della guerra fredda*, «Critica marxista», 3, 1995.

Elio Pecora, *Sandro Penna*, «Belfagor», fasc. 4 (n.322), 31 luglio 1999.

Marzio Pieri, *L'oscenità dell'anima, ovvero l'inverno di Dio*, «Paragone», XXXV, 416, ottobre 1984.

Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Davide Puccini, *Caproni, il finito e l'infinito*, «Resine», 30, ottobre-dicembre 1986.

Giovanni Raboni, *Caproni al limite della salita*, «Paragone», 334, dicembre 1977.

Giovanni Raboni, *Qualche ipotesi su Fortini traduttore di poesia*, «Allegoria», numero monografico dedicato a Franco Fortini, 21-22, anno VIII, 1996.

Silvio Ramat, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, «Letteratura», V, 76-77, luglio-ottobre 1965.

Silvio Ramat, *Il pellegrino che ha visto troppo*, «La Fiera letteraria», 20 luglio 1975.

Silvio Ramat, *Un poeta sulla strada di Zenna: due liriche di Vittorio Sereni*, «Italice», vol. 62, n. 3, 1985.

Aldo Rossi, *La soglia di Caproni*, «L'Approdo letterario», XI, 30, aprile-giugno 1965.

Bernard Simeone, *Sandro Penna, le rapt immobile*, «Paragone», 444, febbraio 1987.

Walter Siti, *Il «romanzo» di Caproni*, «Nuovi Argomenti», 49, gennaio-marzo 1976.

Luigi Tassoni, *Appunti sul canzoniere di Caproni*, «Paragone», 392, ottobre 1982.

Italo Testa, *Giustizia poetica*, «Atelier», 50, XIII, giugno 2008.

Stefano Verdino, *L'ultimo borgo*, «Otto-novecento», 5-6, settembre-dicembre 1981.

Emanuele Zinato, *Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini*, «Hortus», rivista di poesia e arte, n. 16, II semestre 1994, Grottammare (AP), Stamperia dell'Arancio, 1994.

SCRITTI SOCIOLOGICI, FILOSOFICI E LINGUISTICI

Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1979.

Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, introduzione e cura di Stefano Petrucciani, Torino, Einaudi, 2004.

Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985.

Giorgio Agamben, *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996.

Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008.

Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2006.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2007.

- Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003.
- Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.
- Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1976.
- Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Michele Bianco, *Dialettica e Speranza. Bloch interprete di Hegel*, prefazione di Francesco Bellino, Milano, Franco Angeli, 2007.
- Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975.
- Maurice Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.
- Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, tradotto da Vera Bertolino, Francesco Coppelotti, Firenze, Sansoni, 2004.
- Bertolt Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1975.
- E. M. Cioran, *Storia e utopia*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Adelphi, 1982.
- Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2007.
- Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988.
- Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2007.
- Michel Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Sigmund Freud, *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, traduzioni di Antonella Ravazzolo e Celso Balducci, Roma, Newton Compton, 2006.
- Martin Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, Milano, Adelphi, 1995.
- Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 1996.
- Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Ernst Jünger, *Trattato del ribelle*, Milano, Adelphi, 1990.
- Sören Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, Milano, Fratelli Bocca, 1941.

- Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presse Universitaire de France (PUF), 1983.
- Oreste Macrì, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi Editore, 1956.
- Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 2001.
- Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- John McDowell, *Mente e mondo*, Torino, Einaudi, 1999.
- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2005.
- Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, introduzione di Enzo Paci, Milano, Net, 2004.
- Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, postfazione di Claude Lefort, Milano, SE, 1989.
- Lewis Mumford, *Storia dell'utopia*, prefazione di Franco Crespi, Roma, Donzelli, 1997.
- Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- Augusto Ponzio, *Scrittura dialogo alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- Franco Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Franco Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 2007.
- Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.
- George Steiner, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, traduzione di Ruggero Bianchi, Milano, Garzanti, 2001.
- Emilio Tadini, *La distanza*, Torino, Einaudi, 1998.
- Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004.
- Piero Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

