

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione  
*curriculum* Storia e Letteratura dell'età moderna e contemporanea

Ciclo XXXV

S.S.D. L-FIL-LET/11



UNIVERSITÀ  
CATTOLICA  
del Sacro Cuore

*Da Linea lombarda a via a galassia: una «cosa delicata» e ricca.  
Ripensare la complessità da un fenomeno di poesia.*

Coordinatrice:

Prof.ssa Antonella Marchetti

Tesi di Dottorato di:

Francesca Mazzotta

N. Matricola:

4914652

Anno Accademico 2021/2022



*Da Linea lombarda a via a galassia: una «cosa delicata» e ricca.  
Ripensare la complessità da un fenomeno di poesia.*

## Indice dei contenuti

<i>Introduzione. Linea lombarda tra ieri e oggi: la delicatezza di un problema letterario</i>	p. 6
<i>0. La Lombardia qui: una delle possibili terre del pensiero</i>	p. 6
<i>1. Una questione radicata nell'antinomia. Cautele terminologiche</i>	p. 9
<i>2. Il contenuto della proposta anceschiana: i tre livelli della «disposizione lombarda»</i>	p. 11
<i>3. Sul senso di (non) appartenenza dei poeti: Luciano Erba e Vittorio Sereni</i>	p. 14
<i>4. Per un'essenziale ricezione di Linea lombarda</i>	p. 15
<i>5. Da linea a via: cenno a un metodo critico che conferma l'ipotesi</i>	p. 17
<i>6. Per un approccio dialettico: due spunti</i>	p. 18
<i>Capitolo primo. Linea lombarda (1952)</i>	p. 22
<i>1. Breve premessa. L'antologia come forma</i>	p. 22
<i>2. La Prefazione di Aneschi</i>	p. 24
<i>2.1. «Tutta una faccenda di piogge». Un incipit romanzesco</i>	p. 24
<i>2.2. Dai crepuscolari, passando per Montale: la nostalgia negli oggetti</i>	p. 26
<i>2.3. Una poesia per rivendicare. La cornice caratteriale di Linea lombarda</i>	p. 29
<i>3. Un raccoglimento per 'far ritorno': la poetica della riflessione</i>	p. 34
<i>4. La temporalità contemplativa</i>	p. 38
<i>4.1. Vittorio Sereni: Zenna. Tra dialettica leopardiana e metamorfosi</i>	p. 38
<i>4.2. Roberto Rebora: Frammento. Un esempio di testo liminare</i>	p. 42
<i>4.3. Giorgio Orelli poeta delle orme: Carnevale a Prato</i>	p. 45
<i>4.4. Nelo Risi. Situazione: dal confine al confinamento</i>	p. 47
<i>4.5. Renzo Modesti: Casa. Lo spazio di una resistenza</i>	p. 51
<i>4.6. Luciano Erba: Küssnacht</i>	p. 54
<i>Capitolo secondo. Voci fuori dal coro: Antonia Pozzi e Piera Badoni</i>	p. 57
<i>Considerazioni preliminari I. La ragione critica</i>	p. 57
<i>1. Due vite affini. Cenni biografici</i>	p. 59
<i>2. Considerazioni preliminari II. Nei dintorni della lacuna</i>	p. 63
<i>2.1. Una ricezione distorta. Dal vaglio di Montale a una lettera di T.S. Eliot</i>	p. 66
<i>2.2. La formazione comune. Prove ulteriori della lacuna</i>	p. 73
<i>3. Il colloquio con una felicità sognata. Uno sguardo ai testi</i>	p. 75
<i>3.1. Il binomio arte-vita in Antonia Pozzi: un'evoluzione stilistica</i>	p. 75
<i>3.2. Il binomio arte-vita in Piera Badoni: una polifonia di registri</i>	p. 87
<i>3.2.1. Il posto dell'io tra registro assertivo e narrativo-descrittivo</i>	p. 87
<i>3.2.2. Misure del colloquio: il posto del tu nel registro 'epistolare'</i>	p. 98

<i>Capitolo terzo. Da linea a via. Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda (I)</i>	p. 106
1. <i>Intorno a un lemma vago: l'eco durevole di Linea lombarda</i>	p. 106
2. <i>La degradazione degli oggetti e il nuovo moralismo: Nelo Risi, Renzo Modesti, Roberto Rebora, Luciano Erba</i>	p. 110
2.1. <i>Nelo Risi e la privatizzazione degli oggetti</i>	p. 111
2.2. <i>Renzo Modesti: le ripercussioni di un progetto romanzesco</i>	p. 127
2.3. <i>Un 'vuoto colmo di segni': Roberto Rebora tra essenzialismo e coscienza</i>	p. 141
2.4. <i>Luciano Erba: da un paio di espedienti de-sublimatori alla «poetica del dubbio»</i>	p. 156
<i>Capitolo quarto. Da linea a via. Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda (II)</i>	p. 168
<i>Breve premessa</i>	
1. <i>Tracce di Montale in Manacorda, Boccardi e Mascioni</i>	p. 168
1.1. <i>Giorgio Simonotti Manacorda tra eredità montaliana e 'lombardità'</i>	p. 168
1.2. <i>Voci dopo la bufera: su esistenza e 'apocalisse' nella poesia di Sandro Boccardi e Grytzko Mascioni</i>	p. 182
2. <i>I casi di Cesarano, Majorino, Fiocchi, Goffi, Rossi, Raboni e Cucchi scrittori di storie in versi</i>	p. 191
2.1. <i>Da Giorgio Luzzi a Giancarlo Majorino: per un'integrazione del punto di vista critico</i>	p. 191
2.1.1. <i>Sul perché della nuova storia in versi. Per una teoria della relazione, o 'quarta idea'</i>	p. 193
2.1.2. <i>Sul come. Dall'«universo risaputo di verità» al mondo</i>	p. 197
2.1.3./3. <i>Sul dove: uno spazio tra scena e osceno, l'antieroe. Cucchi, Oldani, Buffoni, Pusterla</i>	p. 211
<i>Capitolo quinto. Testimonianze dei poeti. Interviste a Maurizio Cucchi, Franco Buffoni, Fabio Pusterla e Guido Oldani</i>	p. 239
<i>Bibliografia</i>	p. 255
<i>Ringraziamenti</i>	p. 269

*Introduzione.*

*Linea lombarda tra ieri e oggi: la delicatezza di un problema letterario*

*Linea lombarda è cosa così delicata che anche quelli che ne vogliono dire bene rischiano di  
raggelarla.*

Luciano Anceschi

*Come un abito troppo stretto, oppure troppo largo, insomma un abito che il sarto non riesce mai a  
farci su misura.*

Vittorio Sereni

*Sì, è musica, ma è musica da camera.*

Alfredo Giuliani

*0. La Lombardia, qui: una delle possibili terre del pensiero.*

Ancora prima di qualsiasi premessa e dichiarazione metodologica, una cautela che vuole essere insieme un chiarimento e una forma di rispetto verso le questioni che saranno affrontate, è più di ogni altra prima parola necessaria. Una cautela, ovvero due importanti ovvietà con cui non si può fare a meno di avviare il percorso.

La prima: qui non si può esaurire lo scibile suggerito da un aggettivo che è il termine di cui, non a caso, si hanno le occorrenze più numerose nello studio, cioè «lombarda». Prima di focalizzarsi sul secondo Novecento, sarebbe stato di certo più appropriato riferirsi alla «scuola» che molto coerentemente l'aggettivo richiama, intersecando arti e discipline diverse (letteratura e pittura soprattutto) almeno da due secoli prima. Sarebbe stato opportuno richiamare, a partire dal '700, le esperienze di Giuseppe Parini e Giacomo Ceruti il Pitocchetto (a sua volta debitore ai 'pittori di realtà' cinquecenteschi Romanino, Moretto e Savoldo, prima che a Caravaggio), per proseguire con l'Ottocento di Carlo Porta e Alessandro Manzoni. Tuttavia, per proporre un percorso simile, lo studio avrebbe richiesto la mole (in impegno e pagine) di un'enciclopedia.

La *linea* da cui si parte, oltre a comporre il titolo del documento da cui davvero si inizia, è anche una metafora calzante dell'*origine* di una questione, destinata a svilupparsi fino a inserire quel segno di partenza in una maglia di fili ben annodati, dentro un multisistema di cui si mette a fuoco, in particolare, una caratteristica: la *complessità*. L'invito è proprio a ripensare l'organizzazione complessa del fenomeno letterario e del ragionamento che ne consegue, come una «cosa delicata» e ricca, da un lato, e dall'altro lato come un mestiere vitale. Garantire uno spazio alla riflessione sulla complessità in cui sempre più vividamente si struttura il nostro presente, infatti, diviene fondamentale per proteggere la 'vita del pensiero' e dunque per tenere in vita la nostra consapevolezza critica.

La seconda ovvietà: la 'regione Lombardia' ha di certo un peso specifico, in questo studio. Ma davvero marginalmente lo ha in senso geografico. La Lombardia è unica e distinguibile, qui, come 'terra' a cui il pensiero attinge e di cui si nutre, nella storia, boccone dopo boccone, e continua a farlo oggi, ricavandone un respiro e una tempra. Questi ultimi, respiro e tempra, non possono essere gli stessi di un pensiero e della letteratura che ne discende che attinge a un'altra area culturale, più o meno lontana ma con altre radici e condizioni di attecchimento, altri frutti, altra flora... ovvero una qualsiasi altra 'terra del pensiero'.

Su questa scia, un carteggio illuminante tra Mario Luzi e Vittorio Sereni, pubblicato qualche anno fa con la curatela di Francesca D'Alessandro,<sup>1</sup> esplora la possibilità di un'intersezione tra due poetiche *per natura* distanti. L'intersezione tra le voci e le vite dei due autori, tra i più rappresentativi del nostro secondo Novecento, diventa bruciante proprio in prossimità dell'esperienza-limite (in questo caso, sinonimo di disperazione e di *dubbio*) della guerra. È nei dintorni dei due libri di svolta di Luzi e Sereni (*Nel magma*, 1963, e *Gli strumenti umani*, 1965) che le due rette si toccano e che i due poeti, così diversi (figli di due 'terre del pensiero' da cui germogliano due vite distinte, due 'religioni', *monologico-verticale* e *dialogico-orizzontale*, forse prima

---

<sup>1</sup> Mario Luzi – Vittorio Sereni, *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Nino Aragno Editore, 2017.

di darsi rispettivamente come cristianesimo e laico ‘pragmatismo’), si parlano e non solo: si contagiano.<sup>2</sup>

La Lombardia, allora, nell’ordine di questo studio, costituisce un’entità molto concreta ma che non può prescindere da un’astrazione: i laghi sono veri (tanto quanto il Bisenzio di Luzi), come lo è la toponomastica chiamata così spesso in causa. I Bar dei ritrovi nel secondo dopoguerra, dalla lunga consuetudine del caffè illuminista, continuano a essere occasioni reali di scambio e scontro. Ma chiediamoci: quanto è fisico il silenzio della prigionia di Vittorio Sereni in Nordafrica, il suo senso d’inadeguatezza, quanto è rappresentabile la Shoah nella cui voragine ricadono molti dei poeti di questo studio, fino a che misura sono tangibili gli *oggetti* della fantomatica poetica (anche ossa per fare saponi, anche pezzi di corpi bruciati)? E, all’estremo finale a noi più vicino, quanto è categorizzabile la reclusione del 2020, da cui siamo tutti da poco usciti, uno dei nervi tematici dell’ultimo libro di Pusterla che chiude lo studio?

Innanzitutto, allora, rivolgo una richiesta d’attenzione e rispetto al lettore più o meno esperto: nelle pagine che seguono, si guardi alle parole «lombarda», «lombardo» e alla più cacofonica «lombardità», come ai segni, prima di tutto, di un sentimento del luogo chiamato a farsi spazio dove entrare e agire; ovvero i segni di un nuovo senso/dovere di appartenenza (e, al lato opposto e identico, di non appartenenza), umano prima che intellettuale, a quel mondo delle cose, fuori di sé, che domanda una partecipazione.

In secondo luogo, chiarisco come la priorità critico-letteraria più urgente da cui prende avvio la ricerca è *riabilitare il nome* di Linea lombarda, restituendole la dignità di un fenomeno che, nella percezione critica comune, è inteso come una categoria, e una categoria approssimativa. Proverò a farlo preservando uno sguardo neutrale, mantenendomi fedele al senso letterale dei due saggi di curatela che sono i cardini principali del discorso, a firma di Luciano Anceschi e, quasi quarant’anni dopo, di Giorgio Luzzi.

Il passaggio logico successivo avrebbe dovuto essere l’allargamento del focus comparativo ad altri casi (non solo/per forza riconducibili alla Linea lombarda) che, in sincronia, avrebbero dovuto convalidare la suddetta ‘dignità’. Quella sentita come la

---

<sup>2</sup> Evitando di citare luoghi specifici del volume, si rimanda all’interesse dell’introduzione di Francesca D’Alessandro: *ivi*, pp. V-LVI.



priorità, cioè la sua riabilitazione, nonché il numero degli autori trattati (ventuno), non l'hanno consentito. L'invito è, allora, ammesso che si ritenga condivisibile la tesi complessiva nel presente studio, leggere queste pagine come il primo capitolo di un libro più ampio. La tesi, lo si ricorda, è quella messa a titolo - i due episodi editoriali in esso distinguibili (*Linea e via*) sono solo le tappe di un *exemplum* storico-letterario del secondo Novecento, seguito nei suoi sviluppi fino al 2022. La Linea lombarda, cioè, serve a dimostrare come *sia possibile* ripensare una categoria filosofico-critica quale è la complessità, sostituendo agli attributi di 'confusione', 'complicatezza' (ecc.) coi quali ci si riferisce, due qualità: la *delicatezza* e la *ricchezza*. La tesi è insomma un invito a modificare il punto di vista critico.

*1. Una questione radicata nell'antinomia. Cautele terminologiche.*

Di cosa parliamo quando parliamo di "linea lombarda"? Parliamo di una *koinè*, di una corrente, di una comune disposizione? Di un'etichetta, un *cliché*? Certo è che si tratta di una questione aperta, non solo perché 'ancora se ne parla', ma anche perché soltanto il farne menzione in ambienti più o meno consapevoli rispetto all'argomento (dalle sale universitarie dei convegni agli spazi più informali dei dibattiti sulla poesia) suscita reazioni radicalmente opposte, ora di disprezzo se non di indignazione, ora di consenso, timida adesione o entusiasmo. Come premessa, si intende sottolineare che la complessità della questione si deve innanzitutto al suo radicarsi, prima di ogni percorso ermeneutico e riflessione critica, nella *difficoltà*.

Immaginiamo un lettore *x* di fronte al volume *Linea lombarda*.<sup>3</sup> Dovrà riconoscere che, solo considerando la formazione e vocazione del curatore (filosofo), il contesto della sua ispirazione (un'escursione primaverile per laghi) e l'identità degli autori raccolti (poeti), il libro si configura subito come spazio dove convergono tre criteri (filosofico, «occasionale» e critico) che non è facile tenere insieme.

Conviene risalire al 1952 del conio "linea lombarda", quando l'antologia così titolata esce con la curatela di Luciano Anceschi. Dopo quest'ultima frase, a riprova della complessità di cui sopra si è presentata appena una premessa (la difficoltà), occorre già fermarsi: se si resta fedeli alla parola di Anceschi, che è qui la principale intenzione,

---

<sup>3</sup> *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, "Oggetto e simbolo", 1952.

ci si rende conto che contiene già due imprecisioni lessicali. Infatti, non stiamo parlando né di un'antologia in senso stretto né di una semplice curatela, poiché la stessa *Prefazione*<sup>4</sup> (un esempio di saggistica più che di critica, uno scritto 'lirico' prima che scientifico), è consustanziale alla raccolta, e andrebbe perciò considerata come un testo collocabile sullo stesso livello di quelli poetici riuniti.

L'intuizione della linea è ispirata da una conversazione tra amici, che Anceschi dota dell'epiteto di «laghisti»,<sup>5</sup> intendendo riferirsi a una geografia tipicamente lombarda che richiami il Lake District di Wordsworth e Coleridge.

In *A proposito di "Linea lombarda"*, Anceschi scrive:

In ogni caso, essa [la nozione di antologia] implica, tra loro connesse, le due idee di *scelta secondo fini* e di *maturità della civiltà poetica* sulla quale si agisce. Vorrei dire subito che *Linea Lombarda* entra a fatica in una nozione siffatta. Di fatto essa tende a cogliere un movimento particolare della poesia: non già la maturità di un tempo, anzi proprio il momento della formazione.<sup>6</sup>

Ci si imbatte così in un secondo livello di complessità: pur trattandosi di un volume poetico collettaneo, nel caso di *Linea lombarda*<sup>7</sup> il termine «antologia» è arbitrario e intercambiabile, e non risulta infatti appropriato applicare i parametri adoperati d'abitudine nell'analisi delle antologie *tout court*. La paradossalità intrinseca all'antologia di cui hanno scritto Luperini e Scaffai non è più un tratto distintivo pertinente.<sup>8</sup> Anceschi è molto chiaro: il volume nasce come il fotogramma di un movimento della poesia, e dunque non intende né fissare né consegnare una tesi certa.

---

<sup>4</sup> A partire da adesso, dunque, come si comprende già dalla fine di questa frase, la si indicherà sempre in corsivo.

<sup>5</sup> Luciano Anceschi (d'ora in poi L.A.), *Prefazione a Linea lombarda. Sei poeti*, Varese, Magenta, "Oggetto e simbolo", 1952, pp. 5-26: 5. Il saggio introduttivo reca in realtà un titolo più esteso: *Prefazione* (Poesia *in re*, poesia *ante rem*). Esso confluirà, venendo a costituirne il capitolo conclusivo, nella raccolta di saggi di Anceschi *Del Barocco ed altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 199-221.

<sup>6</sup> L.A., *A proposito di "Linea Lombarda"* [1953], ora in *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, scelti e ordinati da Luca Cesari, Rimini, Raffaelli, 1997, p. 394.

<sup>7</sup> D'ora in avanti, quando in nota mi riferirò discorsivamente al libro del 1952, scriverò *LL*. Nei casi in cui userò il tondo e la forma estesa dei due lemmi, sia in nota sia nel corpo del testo, vorrà dire che mi starò riferendo alla questione letteraria.

<sup>8</sup> Si vedano Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone*, «Allegoria», n. 29-30 (1998), pp. 5-8, e Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo», I (2006), pp. 75-98.

Il curatore non vuole né sigillare (a posteriori) né ‘profetizzare’ (a priori) un certo andamento della poesia italiana, ma fin da subito si pone come il responsabile di un’intuizione, pronto all’eventualità che si modifichi sotto il peso della storia successiva. La precisazione è coerente col retroterra del filosofo (l’Estetica e la Fenomenologia) e punta il dito contro la categoria (cioè l’antologia) sotto cui si prescrive di *non* indicizzare *Linea lombarda*.

Di conseguenza, anche la classificazione stilata da Niccolò Scaffai, dove *Linea lombarda* è tra le antologie programmatiche, «allestite per l’espressione delle istanze di un gruppo che ha maturato una coscienza condivisa o che riceve da un critico il crisma di ‘scuola’»,<sup>9</sup> andrebbe un poco corretta: infatti oltre ad «antologia», anche «gruppo», «condivisa» e «scuola» sono nozioni non propriamente intese dal compilatore nella sua curatela. Sul finire dello scritto introduttivo, Anceschi avverte infatti che *Linea lombarda* si mantiene «lontana dalle presunzioni del Florilegio Assoluto come da quella dell’Ordine Definitivo». <sup>10</sup> Se «Florilegio» è un insospettabile sinonimo di «antologia», il resto della dichiarazione credo voglia evitare, in primis, *presunzioni* definitorie, anche sul ‘sentirsi gruppo’ che legittimerebbe una ‘scuola’.

È forse possibile a questo punto che il nostro lettore *x* cominci a pensare al volume che ha in mano come a un’ipotesi sollecitata, semmai, da un *presentimento*, aperta - più simile a una domanda che a una traccia, o peggio ancora, a una risposta.

## 2. Il contenuto della proposta anceschiana: i tre livelli della «disposizione lombarda».

Una volta stabilita la necessità delle cautele da prendere per restare quanto più fedeli al nucleo dell’oggetto d’analisi, che nelle premesse *non* funziona come un’antologia, *non* definisce una scuola o un gruppo e *non* contribuisce a formare il canone, è possibile considerare più proficuamente la proposta anceschiana.

Nel rispetto della continuità con la tradizione e fuori delle etichette, *LL* nasce dall’urgenza di un rinnovamento. Secondo Anceschi la storia della poesia ha un moto imprevedibile che tende a sottrarsi a ogni tentativo di manipolazione:

---

<sup>9</sup> Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri*, cit., p. 91. In quel luogo *Linea lombarda* figura a fianco alle antologie *I poeti futuristi* di Marinetti (1912), *I Novissimi* di Giuliani (1961), *Gruppo 63*, ancora a cura di Giuliani e Balestrini (1964), *La Parola innamorata*, curata da Di Mauro e Pontiggia (1978) e *Terza ondata* di Bettini e Di Marco (1993).

<sup>10</sup> L.A., *Prefazione*, p. 26.

[...] la poesia va dove vuole; e, quando grosse mani potenti [...] vogliono impadronirsene, governarla, o, peggio, servirsene... ecco essa sfugge, si assottiglia, scompare, e, se proprio questo si desidera, si lascia morire.<sup>11</sup>

Il primo *input* è eseguire una ‘capillaroscopia’, mappando alcune vene nascoste e perdute dell’arte, cioè rendere visibili e rivitalizzare ragioni poetiche efficaci, in un connubio felice tra vita della critica e vita della poesia (per una nuova «critica della vita»). A legare costruttivamente la critica e la poesia è una «disposizione lombarda» che Anceschi riconosce, seppure con delle differenze, in tutti e sei i poeti della sua scelta. Si tratta di una maniera particolare di «avvertire i rapporti tra poesia e realtà, che ci riporta a un tempo d’origine, remoto e vicinissimo»<sup>12</sup> e che consente di guardare quei rapporti su tre versanti: l’immagine (1), la poetica dell’oggetto (2), l’intonazione etico-morale (3).

1) La nuova poesia ritrova gli oggetti e, con eco poundiana, raggiunge «“il massimo di intensità” per “immagini rapide”». <sup>13</sup> Si ricordi il monito di Pound: «It is better to present one image in a lifetime than to produce voluminous works». <sup>14</sup> Poco prima nello stesso capitolo, Pound fornisce una definizione puntuale del termine *image*: «image... that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time». <sup>15</sup> Oggetti e immagine, ovvero due delle tre ‘poetiche’ che per Anceschi contraddistinguono la nuova disposizione al rinnovamento, portano anche a soffermarsi sul nome della collana, “Oggetto e simbolo”, titolo efficace che media «la linea analogica ungarettiana con la poetica di Montale». <sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> L.A., *Prefazione*, p. 7.

<sup>12</sup> Per le ultime tre citazioni: Ivi, p. 8. Non si può evitare di ripensare ai versi de *I limoni* (dove, tra l’altro, compare il lemma «cose», v. 22, su cui si tornerà più avanti), in part. vv. 22-24: «Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Cfr. Eugenio Montale, *I limoni*, in *Ossi di seppia* (1925).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York, Alfred A. Knopf, 1918, dal paragrafo-prontuario intitolato *A Few Don'ts* facente parte del capitolo del volume *A Retrospect*, p. 97: «meglio offrire una sola immagine nel tempo di una vita intera, che produrre voluminose opere d’arte» [trad. mia].

<sup>15</sup> «Immagine... ciò che raffigura una complessità intellettuale ed emotiva in un istante» [trad. mia].

<sup>16</sup> Tommaso Lisa, *Le poetiche dell’oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 48.

2) Sebbene nel volume l'allegoria predomini sull'analogia, è centrale la ricerca sugli oggetti, di montaliana memoria. In essi si verifica l'adesione alle cose, *in re*, sia contro l'ermetico principio *ante rem* sia contro lo sguardo *post rem* attribuibile, in questo confronto, ai neorealisti. L'oggetto non è più la figura preesistente di un *quid* né la prova di un'esperienza già avvenuta, ma l'autonoma costruzione di un rapporto soggetto-realtà che diffida dell'idealismo come del realismo. Luciano Erba ha spiegato che il ritorno alla realtà oggettuale può essere letto anche come il risultato inevitabile, in quegli anni, della scarsa credibilità di ermetismo e neorealismo. Se l'ermetismo, dopo una lunga stagione di riconoscibilità come «poesia ufficiale» e «istituzionale del nostro paese con i meriti che sappiamo», non reggeva più il passo del dopoguerra, il neorealismo si contaminava di interessi politici, qualificandosi sempre più come una «strada cieca [...] che avrebbe portato alla ripetitività, alla retorica, alla propaganda».<sup>17</sup>

3) L'intonazione etico-morale, di illuminista tradizione,<sup>18</sup> quel «moralismo asciutto e obiettivo» ritenuto da Tommaso Lisa un tratto tipico degli autori nordici a cui i sei poeti sono debitori,<sup>19</sup> è l'aspetto dei tre menzionati che più riconoscibilmente si ricollega all'idea di un'identità lombarda. Proprio in quanto intonazione sicura e consolidata, si comprende meglio perché, dopo il 1952, costituisca uno degli aspetti della ricerca poetica più soggetti al cambiamento. Anche Giorgio Luzzi, curatore delle due edizioni di fine anni Ottanta che riprendono e ampliano il progetto di Anceschi,<sup>20</sup> sostiene che nel trentennio l'«indole» si incrina e muti ispirazione e forma, rispondendo generalmente «a una fase adulta dello sguardo morale».<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Si veda l'intervento di Luciano Erba citato in "*Linea Lombarda*" trent'anni dopo, a cura di Davide De Camilli, «Italianistica», vol. XIV (maggio/agosto 1985), n. 2, pp. 289-296: 292-293.

<sup>18</sup> Da Bonvesin de La Riva fino a Carlo Porta, Manzoni e Carlo Emilio Gadda. Su questo, oltre che sul nuovo ruolo strutturale (e non più ornamentale) attribuito al paesaggio, insiste Portinari nella sua recensione al volume: cfr. Folco Portinari, "*Poeti lombardi*", «Paragone Letteratura», vol. XXXVI (1952), n. 95, pp. 68-71, ora in *Parini e la poetica dell'oggetto*, Milano, Fabbri, 1959, pp. 5-36.

<sup>19</sup> Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 51.

<sup>20</sup> La monografia *Poeti della linea lombarda 1952-1985*, a cura di Giorgio Luzzi e con una nota di Silvio Ramat, Liscate, CENS, 1987 e l'antologia *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, a cura di Giorgio Luzzi, Milano, Marcos y Marcos, 1989.

<sup>21</sup> *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, cit., p. 23.

### 3. Sul senso di (non) appartenenza dei poeti: Luciano Erba e Vittorio Sereni.

Due luoghi testuali, rispettivamente di Luciano Erba e Vittorio Sereni, costituiscono due diversi esempi dell'atteggiamento che si riscontra dal *côté* dei poeti rispetto all'operazione anceschiana. Entrambi si appuntano, nello specifico, sul lemma «linea». Luciano Erba ribalta ironicamente quella nomenclatura, entrata nel frattempo nel vocabolario del dibattito storico-letterario. Nella poesia intitolata proprio *Linea lombarda*, l'intuizione anceschiana diviene così la linea ferroviaria percorsa da un pendolare:

Adoro i pregiudizi, i luoghi comuni  
mi piace pensare che in Olanda  
ci siano sempre ragazze con gli zoccoli  
che a Napoli si suoni il mandolino  
che tu mi aspetti un po' in ansia  
quando cambio tra Lambrate e Garibaldi.<sup>22</sup>

Una lettera del 1952 di Erba ad Anceschi libera dal sospetto che all'origine stia un reale risentimento verso l'operazione, anzi dà prova della convinta adesione del poeta al progetto.<sup>23</sup> Su quest'ultimo, dunque, Erba farebbe un'ironia finalizzata a restituire la valutazione più diffusa in quegli anni, di *Linea lombarda* come di un 'adorabile luogo comune'.

Il lemma «linea», invece, in una lettera di Sereni dello stesso anno, assume una coloritura realmente sofferta, a maggior ragione nelle corde del poeta luinese se si considera la forma epistolare. Scrive Sereni ad Anceschi che gli pare che la sua *Prefazione* abbia «natura di sirena».<sup>24</sup> Aggiunge:

---

<sup>22</sup> Appartenente a *Nella terra di mezzo* (Mondadori, 2000), e poi contenuta nell'antologia mondadoriana del 2002 *Poesie, 1951-2001*, a cura di Stefano Prandi (p. 270), è adesso in Luciano Erba, *Tutte le poesie*, ancora a cura di Stefano Prandi e con prefazione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2022, p. 270.

<sup>23</sup> La lettera erbiana è datata gennaio 1952 e ora contenuta in: *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di Maria Giovanna Anceschi, Antonella Campagna, Duccio Colombo, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 193.

<sup>24</sup> Vittorio Sereni, *Lettera a Luciano Anceschi* (Milano, gennaio 1952, n. inv. Sereni 156), *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di Maria Giovanna Anceschi, Antonella Campagna e Duccio Colombo, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 193.

Mi sembra abbastanza facile coglierti in momenti di compiacenza verso quel fare allusivo, che in altri tuoi lavori ha un valore essenzialmente funzionale, di soccorso, rispetto a una *linea* più robusta, che non è certo quella della divagazione. Perché ciò è accaduto?<sup>25</sup>

Linea lombarda diviene qui una traiettoria troppo poco marcata, e dunque non a sufficienza robusta come avrebbe potuto essere. Sebbene siano entrambi di formazione banfiana, non è ignota la divergenza epistemologica tra Sereni e Anceschi, né lo è un altro momento di refrattarietà del primo rispetto a *Lirici nuovi* (1943), lavoro allestito dal filosofo che il poeta già disapprovò. A suo avviso, anche in quel caso Anceschi peccava di ‘scarsa robustezza’, consegnando alla ricezione un libro quasimodiano e dunque difficilmente valutabile prescindendo dalla presenza di quella fonte (per Sereni, ingombrante). Pertanto, si rifiutò di scrivere la “Dichiarazione sul sentimento della poesia” richiestagli, alla cui lacuna Anceschi sopperì inserendo la sua recensione alle *Occasioni* di Montale, uscita tre anni prima.<sup>26</sup>

#### 4. Per un'essenziale ricezione di *Linea lombarda*.

Tra i principali interventi critici su *Linea lombarda*, in ordine cronologico, si considerano innanzitutto le recensioni di Folco Portinari, Pier Paolo Pasolini e Dante Isella.<sup>27</sup>

Da un lato la prima, già menzionata, inserisce il piccolo volume in un *excursus* che guarda ampiamente alla tradizione moralista e illuminista lombarda, e insiste soprattutto sulla nuova funzione attribuita al paesaggio, ritenendola nevralgica rispetto alla poesia precedente. La seconda, dall'altro lato, oltre agli elementi focali della nuova ricerca espressiva (come ancora la poetica dell'oggetto, ma soprattutto un'inedita

---

<sup>25</sup> Ivi, pp. 200-201.

<sup>26</sup> Un'ulteriore conferma della reciproca divergenza è data dal fatto che, in quell'edizione di *Lirici nuovi*, Anceschi incluse un testo di Sereni comparso su “Meridiano di Roma” nel ‘37, *Lo scriba*, che il poeta avrebbe poi espunto nelle diverse edizioni di *Frontiera*, assieme al testo *Compleanno*. Cfr. Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero 2001, p. 35.

<sup>27</sup> Folco Portinari, “*Poeti lombardi*”, *cit.*, e Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una “Linea lombarda”* [1954], ora in *Passione e ideologia*, prefazione di Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009, pp. 470-478. Dante Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984, e Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994.

teoria della nostalgia),<sup>28</sup> ha il pregio di riscontrare alcune reticenze dei lombardi rispetto alla tradizione stessa: in particolare, al «canto» della nostra cultura melodica, a cui Pasolini dà prova di come sia preferito il «discorso» espressivo e «liricizzato».<sup>29</sup> Nei due luoghi importanti, già indicati in nota (rispettivamente del 1984 e 1994), Dante Isella insiste prima sul binomio ironia-moralità come tratto distintivo della tradizione letteraria lombarda (da Parini fino, almeno, a Gadda), poi si sofferma a sua volta sull'espressionismo (la cosiddetta, da Contini, "funzione Gadda"), contrapponendolo allo stilismo, di nuovo, toscano, che predilige la forma nominale su quella verbale, cioè sull'azione.

Negli anni Ottanta, i due volumi curati da Giorgio Luzzi si occupano *latu sensu* della situazione della poesia in area lombarda, tracciando un rilievo delle poetiche che si possono ricondurre agli stilemi del volume del 1952: gli oggetti, il plurilinguismo, l'inflessione narrativa/epigrammatica. Ma è il secondo, l'antologia con dedica a Luciano Anceschi, che dichiaratamente recupera il suo progetto e lo estende in modo sistematico e storicizzante. La «linea» muta denominazione, divenendo più apertamente una «via», e la compagine si allarga ad altri tredici autori.<sup>30</sup> L'intenzione di Luzzi è sottoporre il modello di Anceschi a due tipi di 'revisione' e allargamento: da un lato, Luzzi vuole attribuire una chiave interpretativa globale ai fili poetici minoritari del progetto originario, dall'altro, gli preme registrare eventuali e successivi fenomeni (oltre gli anni Cinquanta) che possano ampliarne il catalogo critico. Per quanto il titolo sottenda un'apertura, tuttavia, l'allestimento di Luzzi segue un *modus operandi* esauriente. Si tratta di un incrocio paradossale interessante: se da un lato Anceschi esorta a non interpretare la sua operazione in modo categorico e storicizzante, eppure poi (lo vedremo di seguito) il titolo scelto glielo impedisce, portando la maggior parte della critica a rinfacciargli proprio ciò che voleva evitare, dall'altro, Giorgio Luzzi sceglie un titolo che prelude a degli sviluppi della *via*, ma di

---

<sup>28</sup> Essa, definita «esterna» per il suo proiettarsi diretto sulle cose (rispetto alla nostalgia «interna» montaliana), pone secondo Pasolini i sei poeti in linea di continuità con Pascoli, i crepuscolari e Montale, legittimata da una comune e proustiana «poetica della *madeleine*». Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"*, cit., 473.

<sup>29</sup> «La misura lirica lombarda non è nel canto, ma nel discorso liricizzato da violenza espressiva». Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"*, cit., p. 477.

<sup>30</sup> Giorgio Simonotti Manacorda, Grytzko Mascioni, Sandro Boccardi, Giorgio Cesarano, Giancarlo Majorino, Lento Goffi, Tiziano Rossi, Angelo Fiocchi, Giovanni Raboni, Maurizio Cucchi, e i più giovani Franco Buffoni, Guido Oldani e Fabio Pusterla.



fatto questa eventualità non trova un riscontro nella sua antologia. Egli stesso fissa nei tre autori dell'ultima sezione, l'estinguersi della Linea lombarda.

Quest'evoluzione paradossale degli intenti, legata ai titoli dei due volumi, sottolinea la natura ibrida, particolare, e perciò, ancora, delicata, della questione, che qui si imputa anche all'impegno poliedrico del prefatore e del curatore. Non solo Anceschi, di fatto, ha un inquadramento (nonostante la fenomenologia dell'approccio) filosofico, ma lo stesso Luzzi è più largamente conosciuto come poeta. Entrambe le visioni per forza di cose risentono dei loro interessi preponderanti e, nelle loro vite, almeno simultanei all'impegno critico.

Gli studi più recenti, a firma di Tommaso Lisa, Franco Nasi e Gabriele Belletti,<sup>31</sup> sono alimentati da un'importante finalità comune. Sia l'indagine del primo sulla continuità stilistica *Linea lombarda – I Novissimi*, sia la 'poetica del raccoglimento' istituita da Belletti, sia l'analisi di Franco Nasi, infatti, convergono nel loro fine ultimo: riscattare il nome e il ruolo di Anceschi dalla frequente accusa di incoerenza<sup>32</sup> ed evidenziare, al contrario, la duttilità critica come segno di perspicacia.

##### *5. Da linea a via: cenno a un metodo critico che conferma l'ipotesi.*

Come anticipato, le indicazioni metodologiche dichiarate da Luzzi nell'introduzione a *Poesia italiana 1941-1988. La via lombarda*, riguardano due ordini di problemi:

1. Il perché e il come la proposta di Anceschi è destinata a modificarsi rispetto alle premesse, pur se non categoriche (oscillazione centripeta).
2. L'opportunità di far convivere i sei poeti «protagonisti storici» con altre personalità (oscillazione centrifuga).

1. La prima interrogazione del curatore ricade su due dei *traits d'union* rilevati a suo tempo da Anceschi: gli oggetti e il 'moralismo'. Se la poetica oggettuale, come

---

<sup>31</sup> Tommaso Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., Franco Nasi, *Presentimenti di poesia: Luciano Anceschi fra Linea Lombarda e i Novissimi*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 31-57, e Gabriele Belletti, *Note sull'istituzione del raccoglimento in Linea lombarda (1952)*, «Il Lettore di Provincia», Ravenna, A. Longo Editore, vol. XLIV (gennaio/giugno 2013), n. 140, pp. 37-42.

<sup>32</sup> Dovuta alla sua nota dedizione a due casi così diversi della poesia italiana del Novecento: *Linea lombarda* e i «Novissimi». Questi ultimi furono infatti ospitati nei numeri della collana "Oggetto e simbolo" successivi a *LL*, fino all'edizione (nel 1961), dell'omonima antologia a cura di Alfredo Giuliani. Cfr. *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, Biblioteca del Verri, 1961.

sfibrandosi, si estingue «per esuberanza»,<sup>33</sup> l'intonazione morale muta sia nel proprio principio sia nell'esito formale.<sup>34</sup>

2. Luzzi propone di suddividere i diciannove autori in tre sezioni, confermando che uno spazio da loro co-abitabile può sussistere, purché nel rispetto del nucleo originario pensato da Anceschi. Così, la prima sezione segue un criterio generazionale,<sup>35</sup> la seconda<sup>36</sup> un criterio narrativo,<sup>37</sup> e per finire la terza<sup>38</sup> un criterio imperniato sulla decostruzione: nel solco di un progressivo distanziamento dalle premesse anceschiane, infatti, gli ultimi tre poeti del volume accertano in negativo la rappresentatività della linea.

#### 6. *Per un approccio dialettico: due spunti.*

Linea lombarda «come tutte le etichette vive della forza e delle miserie del cliché».<sup>39</sup> E come tutti i cliché, 'forti e insieme miseri', tende a perpetuarsi, assumendo nel tempo un carattere emblematico. Ben settant'anni dopo la pubblicazione del piccolo volume, infatti, se ne parla ancora.<sup>40</sup>

Ma per verificare la resistenza odierna dell'ipotesi anceschiana, come si tenta di suggerire nel presente studio, bisognerebbe in primo luogo tornare alla fonte primaria, ossia alla parola di Anceschi. Un errore comune della critica (tanto più grave quando

---

<sup>33</sup> Come si vedrà nel terzo capitolo, questo processo riguarda soprattutto Nelo Risi e Renzo Modesti. In minor misura, Roberto Rebora. Luciano Erba e Giorgio Orelli ricorrono a meccanismi alternativi di contraffazione dell'oggetto. Ma anche per loro, si veda il *Capitolo terzo. Da linea a via. Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda (I)*.

<sup>34</sup> Alcuni esempi: in Risi, essa diventa vocazione razionalistica che predilige il vero e l'utile, in Majorino si dà come apertura al contenuto politico e stile denotativo alla Brecht. In generale, si modifica in predilezione della narrazione.

<sup>35</sup> Vi troviamo, accanto ai sei poeti originari, con cui dimostrano una stretta familiarizzazione sul piano stilistico e tematico, Giorgio Simonotti Manacorda, Sandro Boccardi e Giorgio Mascioni. La loro inclusione insieme ai sei poeti del 1952 si giustifica, inoltre, con la comune educazione post-montaliana (in senso lato tipica della quarta generazione lombarda).

<sup>36</sup> Vi rientrano Giorgio Cesarano, Giancarlo Majorino, Lento Goffi, Tiziano Rossi, Angelo Fiocchi, Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi.

<sup>37</sup> Evidente, nel progetto comune ai sette autori di costruire storie in versi, canzonieri o anti-canzonieri. Gli esiti sono ora informali (Majorino), ora di 'sublime lirico' (Cucchi), ora più sperimentali (Goffi).

<sup>38</sup> Vi figurano i tre più giovani: Guido Oldani, Franco Buffoni e Fabio Pusterla.

<sup>39</sup> Franco Nasi, *Presentimenti di poesia: Luciano Anceschi fra Linea Lombarda e i Novissimi*, cit., p. 33.

<sup>40</sup> È del 10 agosto 2021 l'inchiesta pubblicata su "Repubblica" (pp. 12-13), a firma di Maurizio Cucchi, per l'appunto intitolata *La linea lombarda della poesia* e interessata a mappare presenze ed esperienze poetiche che possano ancora ascrivere alla designazione, considerando un'area geografica che oltrepassa i confini di Milano (tra i nomi esemplari della mappatura, sono citati Laura Garavaglia, Marco Borroni, Corrado Benigni e Cristiano Poletti).

si ha a che fare con questioni stratificate) è il ricorso diretto alla bibliografia secondaria. Da ciò può infatti derivare un ‘effetto domino’ di equivoci e cattive interpretazioni. In secondo luogo, occorrerebbe rispettare l’apertura della proposta profilando nuovi possibili orizzonti e confini, immergendosi nella questione con una prospettiva dialettica.

Il volume *Linea lombarda*, per la propria singolare origine ‘nell’antinomia’, appena edita, suscita già il dibattito critico. Come visto, ciò accade perché il progetto introduce punti di vista diversi e, nondimeno, interrogativi vasti: in primo luogo sull’identità del poeta. Alcuni documenti sostengono l’irripetibilità dell’episodio del 1952. In questo senso si pronuncia un intenso scambio epistolare (datato 1987) tra Renzo Modesti e Giorgio Luzzi, all’indomani dell’edizione di *Poeti della linea lombarda 1952-1985*.

La lettera di Modesti che qui interessa citare esordisce con una *captatio benevolentiae* a Luzzi a cui, tuttavia, segue il rilievo di una grave lacuna nel suo lavoro:

Credo che nessuno, tra i molti che si sono occupati del lungo momento (chi con superficialità, chi per gretto interesse di parte, chi con informazioni sommarie e preconcepite, chi – per usare parole tue – per cannibalismo culturale), abbia avuto un disegno così preciso e disposto, con le dovute sensibilità e acutezza, a inseguire nelle pieghe più riposte, il gioco dei riannodi, dei riallacci, delle azioni e reazioni lievitato da quel saggio anceschiano ricco di intuizioni, premonizioni, sviluppi, colti, si badi bene, in un fenomeno spontaneo appena in fieri.

[...]

Mi pare di vedere affiorare il rischio che [il tuo lavoro] possa arrivare proprio là dove Anceschi non voleva arrivasse. Voglio dire a favorire la determinazione di una linea, diciamo così geografico-programmatica, mentre A. nel suo saggio ha ben insistito, e ripetutamente, su una ‘disposizione lombarda’ rilevata negli elaborati dei ‘sei’ (“[...] nessuna ‘scuola’, dunque, e non si parli nemmeno di ‘gruppo’”).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> La lettera di Renzo Modesti a Giorgio Luzzi, datata 1987 (che, come anticipato, segue l’uscita di *Poeti della linea lombarda 1952-1985*, Liscate, CENS, 1987), è inedita e appartiene a uno scambio col curatore che consta della stessa (6 pp., dattiloscritta, Milano, 14 novembre 1987), più la relativa risposta (una pagina dattiloscritta, 3 dicembre 1987) di Giorgio Luzzi e un’ultima (manoscritta) che si riconduce a quello scambio, di Giorgio Luzzi a Giuliano Modesti (4 pp., 4 novembre 1993), erede e figlio del poeta. Grazie alla gentile concessione di quest’ultimo, si progetta una pubblicazione dello

Infine, la missiva si chiude col tono perentorio tipico di Modesti, di certo una delle personalità autoriali più consapevoli e dedite all’(auto)esegesi che la “linea” ha fatto conoscere:

è chiaro che tutto ciò che seguì a quel celebre saggio è divenuto “linea” anche geografico-programmatica, con più di uno sconfinamento. Questa la vera ragione per cui Anceschi si è sempre opposto alla dilatazione delle presenze e ha sempre affermato l’irripetibilità della linea. Un discorso che non tocca l’intelligenza e la giustezza critica della tua operazione, non la sua legittimità che è fuori discussione ma la sua storicità. L.L., quella autentica, è di quel momento.

Come si spiega l’intransigenza del giudizio modestiano? Non è forse il parametro dell’*unicità* a cui richiama il poeta, un modo di sigillare quella che Anceschi invece intese indicare come linea (ancora) da percorrere? Non è né facile né rilevante in questi casi decretare l’area del torto e della ragione, oltretutto offuscata dal fatto che Modesti è un poeta inserito nel volume del ‘52. Si intende qui, soltanto, offrire due spunti di riflessione.

Il primo induce a considerare una via dove si innerva almeno una continuità, sottile ma tenace, tra il pensiero di Anceschi e quello di Luzzi. All’insegna di quella che si denomina arbitrariamente una ‘devozione critica’ del secondo al primo, bisogna riconoscere infatti che una possibile continuazione di *Linea lombarda* si coglie nella fedeltà di Luzzi a un *modo* di Anceschi, che è *politico*, prima che ‘lombardo’, e ha a che fare con il dovere di *sentire* il nuovo. Con quest’ultima definizione ci si riferisce a quell’attitudine alla rifondazione dell’atto riflessivo, che trova una struttura metaforica nella «*polis* come contesto tuttavia resistente anche se lacerato». <sup>42</sup>

La cultura lombarda vive il ‘nuovo’ in direzione produttiva e non disorientata, inserendosi nelle istanze emergenti secondo una guida di carattere razionalistico e pragmatico e non lasciandosi piegare da forme di totalizzazione ideologica che costituiscano un *prius* rispetto alle urgenze interne della scrittura. <sup>43</sup>

---

scambio inedito in una sede più consona. Le pagine dattiloscritte da cui sono tratte queste ultime due citazioni e quella che segue nel presente studio, sono numerate: le citazioni sono, rispettivamente, dalla p. 1 e dalla p. 3 della missiva del 14/11/1987.

<sup>42</sup> *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda, cit.*, p. 27.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 26.

Anche per Anceschi era essenziale superare le chiusure dogmatiche, aprirsi alle sollecitazioni appena nate e raccogliere i *segni* del movimento nuovo.<sup>44</sup> Non è un caso che Erba in una lettera, riprendendo un passo di *Anabase* di Saint-John Perse, definisca Anceschi un «fiutatore di segni» (un *flaireur de signes*).

Il secondo spunto lo si ribadisce nella forma di una provocazione sull'approccio al problema storico-letterario: e se l'esempio di *Linea lombarda*, volume (1952) e poi questione (dal '52 a oggi), inaugurasse la priorità metodologica di ripensare la *complessità* come *delicatezza* e *ricchezza*?

Se sulla *delicatezza* qualche base è già stata gettata, sulla *ricchezza* si soffermerà l'ultimo paragrafo dello studio, relativo al segmento finale dei settant'anni percorsi. Come si vedrà, a fianco alla *scrittura*, anche la *scena* rappresentata nei versi diventerà complessa, permettendo alla linea rinominata *via*, di deflagrare nella figura che ho arbitrariamente denominato 'galassia'.

---

<sup>44</sup> Lo testimonia bene l'introduzione a sua firma dell'antologia di Giuliani e Balestrini *Gruppo 63*, intitolata appunto *Metodologia del nuovo*. Si veda *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1964.

*Capitolo primo.*

«*Linea lombarda*» (1952)

*1. Breve premessa. L'antologia come forma.*

Nel 1952 Luciano Anceschi inaugura la collana “Oggetto e simbolo” della casa editrice Magenta curando l'antologia *Linea lombarda*, di cui scrive la *Prefazione*.<sup>45</sup> In essa sono radunate sei voci poetiche di autori nati a cavallo tra la terza e la quarta generazione, stando alla distinzione di Macri.<sup>46</sup> A fianco al più noto Vittorio Sereni, nato a Luino nel 1913 e residente a Milano, che ha già pubblicato *Frontiera* (1941, poi riedita in una versione accresciuta col titolo di *Poesie*, nel 1942) e *Diario d'Algeria* (1947), vi figurano i milanesi Roberto Rebora,<sup>47</sup> classe 1910, nipote di Clemente, Nelo Risi,<sup>48</sup> del 1920, e Luciano Erba,<sup>49</sup> del 1922. Infine, il ticinese Giorgio Orelli,<sup>50</sup> nato nel 1921, e il comasco Renzo Modesti<sup>51</sup> (1920, coetaneo di Nelo Risi).

L'operazione di *Linea lombarda* è destinata da allora a tracciare un solco profondo che dal secondo Novecento si prolunga fino ai nostri giorni, diventando, si ritiene, un *argomento* critico-letterario *problematico* che susciterà non poche perplessità, ma

---

<sup>45</sup> L.A., *Prefazione*, cit.

<sup>46</sup> Si veda Oreste Macri, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

<sup>47</sup> Prima del 1952 ha pubblicato i due volumi di poesia *Misure* (Modena, Guanda, 1940) e *Dieci anni* (Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950).

<sup>48</sup> Laureato in medicina e residente in quel momento a Parigi, dove si dedica al cinema, Nelo Risi ha invece già pubblicato *Le opere e i giorni* (Milano, Scheiwiller, 1941) e *L'esperienza* (Milano, La Meridiana, 1948).

<sup>49</sup> Di lì a due anni sarà il curatore, assieme a Piero Chiara, della seconda uscita antologica per la collana “Oggetto e simbolo”, ovvero *Quarta generazione*, antologia che si contraddistingue per l'eterogeneità della selezione, integrando agli autori della quarta una scelta di testi editi e inediti di autori riconducibili anche alla cosiddetta ‘terza generazione’: *Quarta generazione: la giovane poesia (1945-1954)*, a cura di Luciano Erba e Piero Chiara, Varese, Editrice Magenta, “Oggetto e simbolo”, 1954. Aveva già pubblicato, nel 1952, *Linea K* (Modena, Guanda, 1951) che, come vedremo, offrirà lo spunto per alcune considerazioni sul titolo dell'antologia anceschiana.

<sup>50</sup> Questi ha pubblicato, otto anni prima, *Né bianco, né viola* (Lugano, Ed. “La Collana di Lugano”, con un'«epistola in versi» di Gianfranco Contini e a cura di Pino Bernasconi, 1944) e attende l'uscita di *Poesie*, per le edizioni milanesi de La Meridiana, volume edito infatti l'anno successivo (1953).

<sup>51</sup> Ha da poco dato alle stampe *E quando canterò* (Milano, Ed. dell'Esame, 1950) e prepara il libro *Due di briscola*, che uscirà ancora per l'editore Magenta nello stesso 1954 di *Quarta generazione*, con prefazione di Angelo Romanò. Sul carattere significativo di tale sincronia editoriale (tripla, se come sua origine si tiene un occhio sul 1952 di *LL*) si veda Paolo Senna, *Alle origini del “romanzo” di Renzo Modesti*, introduzione a *Due di briscola*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2020, pp. 7-14: p. 8.

anche occasioni di ulteriore riflessione. Se dovrà fare i conti, da un lato, con manifestazioni di contrarietà sia sul versante dei poeti sia su quello della critica e, agli estremi, anche con l'emergere di esperienze poetiche di segno opposto (i Novissimi),<sup>52</sup> dall'altro lato, tuttavia, andrà incontro ad altrettanto rilevanti tentativi di sviluppo, in senso continuativo ed estensivo.<sup>53</sup>

Ammettendo che si sia concordi nel denominare il volume per Magenta col nome di «antologia», occorre una premessa, seppure banale, su tale *forma*. Prima che un *genere*, si pensi all'antologia come a un una figura/assetto possibile tra molte altre possibilità geometriche, non esclusivo, ma per definizione propositivo – una scelta che porta a un processo di esclusione mentre impone di tracciare un confine (un perimetro). L'origine etimologica del termine sottende un senso di estrazione da un insieme di elementi. Il verbo greco *légo*, «raccolgo», e il sostantivo *anthós*, «fiore», si integrano nella connotazione di un gesto: una raccolta di fiori, plausibilmente i più belli, o quelli che stanno meglio in uno stesso mazzo.

Così definita, si può pensare l'antologia come il secondo termine di una specularità col testo (*textus* - tessuto di fili scelti ad hoc per costruire una trama): entrambi i processi selettivi portano a un tracciato possibile entro un insieme ben più vasto. La forma di cui *Linea lombarda* costituisce solo un appuntamento storico dei numerosi del nostro Novecento, si dà come oggetto delicato, 'per definizione', ovvero anche per la sua interconnessione profonda con la forma-testo.

C'è poi almeno un altro problema teorico che si aggiunge a quello della *funzione paradossale*, già accennato nell'*Introduzione*. Relativo stavolta alla *funzionalità* del

---

<sup>52</sup> Citata più volte come esperienza contrapposta a quella di *LL*, seppure non per forza impersonando una reazione antitetica, ma 'voluta e non voluta' (attiva e passiva, come si vedrà nella conclusione della nota), Giorgio Luzzi, nel contesto della tavola rotonda organizzata su *Linea Lombarda* dopo trent'anni (*"Linea Lombarda" trent'anni dopo*, cit., p. 290), ha osservato: «c'è di mezzo l'episodio centrale disorientante non solo per gli amici poeti della *Linea lombarda*, ma per tutta questa generazione, ed è l'ingresso massiccio e destabilizzante della neoavanguardia [...] Il discorso dell'avanguardia è avvenuto in due modi, in un modo attivo ed in un modo passivo. Il modo attivo è la rimozione violenta patita dai poeti della "quarta generazione" [...] traumatizzata, se così è possibile, da un cambiamento veloce del gusto, dello stile, del rapporto tra scrittore e società, ma soprattutto tra scrittore e potere».

<sup>53</sup> Si fa riferimento alle due edizioni degli anni Ottanta già citate: *Poeti della Linea Lombarda 1952-1985* (1987), e *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda* (1989).

genere, esso si ripercuote in particolare sull'attesa critica<sup>54</sup> resa manifesta nel *programma*. Il Novecento è costellato di progetti antologici,<sup>55</sup> ora più fortunati ora oggetto di polemica, ma funzionali nel momento in cui vi si avvera un connubio armonico tra il programma (cioè l'oggetto dell'antologia, esplicito nella dichiarazione critica degli intenti) e dall'altro lato, gli stessi testi e autori. Il programma così inteso, dev'essere inattaccabile nel messaggio e, allo stesso tempo, cauto nel tracciare definizioni, nel fissare limiti e norme, ed eventualmente, nel formulare un canone. I testi degli autori radunati devono essere fedeli al programma, riflettendolo in modo chiaro.<sup>56</sup>

## 2. *La Prefazione di Anceschi.*

### 2.1. «*Tutta una faccenda di piogge*». *Un incipit romanzesco.*

Fin dall'*incipit* della *Prefazione*, Anceschi esplicita la circostanza «occasionale» che funge da cornice alla nascita della raccolta:

Il proposito di questa raccolta – convien dirlo subito – nacque davvero in modo occasionale; [...] in modo piuttosto esterno, di gioco. Fu [...] tutta una faccenda di piogge, di laghi, e di discorsi in un gran parco verdissimo del *Lake District* italiano, una domenica di maggio, l'anno scorso, con un amico. Il verde era popolato, tra gli alberi, di voliere aperte e disabitate; e in una di esse, di stravagante ideazione, ci rifugiammo, a un tratto, per salvarci, quando la nitida docilità del cielo lombardo in una luce prudente che ricordava l'autunno si oscurò improvvisamente a scrosci taglienti e rapidissimi di pioggia. Fosse una insinuazione del tempo, il capriccio della situazione, o la prossimità, un po' maligna, dei laghi, riempimmo l'attesa della schiarita con discorsi disimpegnati di modi ironici un po' astratti e assai vaghi; e, per tanto, cadendo il dialogo sugli amici poeti – ripensai, d'un tratto, a Luino, a Como, a Varese, alla vicina e chiara Locarno, loro terre... – « Ecco i nuovi laghisti! » mi venne fatto d'esclamare.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Con questo sintagma si intende un investimento di natura critica sia da parte del curatore dell'antologia, sia da parte della ricezione che la vaglia in un secondo momento.

<sup>55</sup> Per una ricognizione esplorativa e sintetica delle antologie novecentesche, si rimanda di nuovo a Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri*, cit., pp. 75-98.

<sup>56</sup> Su questi due problemi: ivi, p. 75.

<sup>57</sup> L.A., *Prefazione*, cit., p. 5.



L'aggiunta a «occasionale», del termine «gioco», anche ripetuto alla pagina successiva («Fu, in qualche modo, un gioco, dico»),<sup>58</sup> suggerisce fin da subito un intento antidogmatico - l'intenzione di formulare l'ipotesi è, piuttosto, simile al predisporre a un momento ludico, disimpegnato. Eppure, sotto le tinte primaverili della 'pittura' con cui si apre *Linea lombarda*, sussiste un nucleo, uno stimolo vero, in grado di svelare significati, nonché «singolari, del resto vagamente prevedute, concordanze e affinità»<sup>59</sup> tra i protagonisti di quel discorrere tra i laghi. Il *ludus*, come ogni intuizione sulla poesia, è un gioco retto da regole ferree. Le concordanze intraviste da Anceschi fruttano e convergono, in particolare, verso un fulcro: la poetica degli oggetti, che si offre quale «sentimento di un'intima ragione di unità».<sup>60</sup>

Restando quindi fedeli al testo della *Prefazione*, si cercherà di tradurne solo il senso letterale.

Dopo l'ultima citazione riportata, si legge una dichiarazione di intenti non ambigua, che ruota intorno a due prese di posizione: l'ipotesi *non* viene dalla volontà di diagnosticare «la situazione della poesia» *né* aspira a inserirsi tra le «antologie di poeti nuovi». Dopo il 1942, scrive Anceschi, è sempre più arduo trovare «poeti nuovi», semmai, si trovano «nuovi poeti».<sup>61</sup>

Segue un rilievo di tipo diacronico: nel Novecento non si è mai verificata una rottura dell'*ars*, nonostante i vari manifesti di poetica. Quello che si avverte è, semmai, un generale 'turbamento' dovuto *in primis* all'ormai anacronistica proposta della lirica nuova. Se prima del 1942 lo slancio di quest'ultima era stato largamente condivisibile, adesso si trova «sul punto di ripiegare su se stesso in non so che sfiducia depressa o irritata».<sup>62</sup> Da qui, continua il curatore, nasce il bisogno di un rinnovamento, purché in continuità e senza etichette: la storia della poesia è imprevedibile, refrattaria a qualsiasi istinto manipolatorio.<sup>63</sup> L'interesse focale dell'estetica di questo 'Anceschi lombardo' si traduce, allora, nella «sollecitazione nei riguardi di una realtà poetica incerta,

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 6.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> L.A., *Prefazione*, cit., p. 6.

<sup>62</sup> Ivi, p. 7.

<sup>63</sup> Si torni alla nota 11 dell'*Introduzione*.

secondo una idea di collaborazione della critica letteraria alla vita stessa della poesia». <sup>64</sup>

## 2.2. *Dai crepuscolari, passando per Montale: la nostalgia negli oggetti.*

A legittimare il connubio tra critica e poesia è una ‘disposizione lombarda’ che, come già accennato, sta nella percezione dei rapporti poesia-realtà in un ‘senso del tempo’ insieme «remoto e vicinissimo». <sup>65</sup> I due aggettivi sono legittimati da un’ascendenza sia di Ungaretti sia di Montale. Nella sua recensione al volume, <sup>66</sup> Pasolini approfondisce proprio l’apparente idiosincrasia tra analogia ungarettiana e poetica montaliana degli oggetti. Mette a fuoco la linea ereditaria che da Montale, riecheggiando l’esperienza di Pascoli e dei crepuscolari, conduce per vie pseudo-dirette ai sei poeti di Anceschi.

Nella prima parte della recensione, agli oggetti del poeta ligure è riconosciuta una virtù sostanziale: di restare ancorati alla concretezza della realtà che connotano e, allo stesso tempo, di alludere a una «condizione laica dell’umano». Ciò che più interessa a Pasolini in quella sede è la serie degli effetti pratici della «storia stilistica di Montale», ovvero

gli ingredienti lessicali cui ricorre, le forme empiriche di cui si riveste. Gli oggetti postulano necessariamente dei termini, e termini tanto più esatti quanto più è necessaria la determinazione a un poeta che voleva scaricarvi e comprimervi il massimo della indeterminatezza logica e sentimentale, cioè i momenti traumatici [...] dell’esperienza interiore. <sup>67</sup>

È proprio dalla congiunzione di indeterminato e determinato che, nella lettura di Pasolini, discenderebbe l’accurata disamina terminologica di Montale, ben divergente in questo da quella ungarettiana: predisposta non ad allargare il vocabolario, ma a concentrarlo analogicamente. Dopo aver riscontrato una tendenza crepuscolare, a suo

---

<sup>64</sup> Valentina De Angelis, *L’estetica di Luciano Anceschi. Prospettive e sviluppi della nuova fenomenologia critica*, Bologna, CLUEB, 1983, p. 141.

<sup>65</sup> Si veda la nota 12 dell’*Introduzione*.

<sup>66</sup> Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una “Linea lombarda”* [1954], *cit.*

<sup>67</sup> Ivi, pp. 470-471.

avviso palese («quanti atteggiamenti di Montale non restano ancora crepuscolari?»),<sup>68</sup> Pasolini dichiara però che a Montale manca una nota essenziale del crepuscolarismo: la nostalgia.

Se infatti si declina la nostalgia, in senso minore-crepuscolare, come «morbosa nostalgia ingenuamente spostata all'esterno, esercitata su un mondo 'oggettivo' (il mondo piccolo borghese degli *altri*, felicemente gretti nella loro salute e nel loro cattivo gusto)»,<sup>69</sup> in quest'accezione, non la si ritrova in Montale. La sua è, viceversa, una nostalgia «interna, è la nostalgia per un proustiano tempo perduto, un soffocante tempo di perdita».<sup>70</sup> I sei poeti, a tal proposito, sarebbero eredi diretti di Montale e indiretti dei crepuscolari. Da un lato, sulla poetica montaliana della *madeleine* non ci sarebbero dubbi: «da “le volpi gentili”, i “feltri verdi”, i “viali celesti” ecc. di Sereni, al “farsetto”, alla “decauville”, al “santo di legno” ecc. di Erba...».<sup>71</sup> Dall'altro, per quanto sussista una differenza ambientale di fondo tra la rinuncia di Gozzano, quella di Montale e quella dei sei poeti lombardi (le cui angosce riproducono precipuamente quelle degli anni '40-'50), la loro «testimonianza di un dolore senza via d'uscita» sarebbe la stessa di Montale e dei crepuscolari.

È una testimonianza che parla attraverso gli oggetti, ben memori di mondi andati e perduti per sempre. Attraverso gli oggetti, veri e propri tramite di senso e responsabili del ri-presentarsi (cioè di un 'farsi di nuovo presenti') ossessivo di immagini trapassate dal forte peso, si avvera un insistente «ricorso al ricordo».<sup>72</sup> La proposta di una poesia *in re* rappresenta, secondo Pasolini, il suggerimento più calzante di Anceschi, la sua più grande intuizione:<sup>73</sup> *in re*, come anticipato nell'*Introduzione*, cioè nelle cose concrete, da distinguere dalla poesia *ante rem* della cosa come intuita prima (ermetismo), così come dalla poesia *post rem* degli autori coevi neorealisti.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*. Il passo della recensione pasoliniana procede postulando che il termine «crepuscolare» non abbia in effetti un giudizio di valore, ma sia applicato in senso storico, come si legge poco dopo, a p. 472: «La resa, in sede umana ('noi della razza di chi rimane a terra...') o in sede di conoscenza ('ciò che non siamo, ciò che non vogliamo') [...] non è forse un dato crepuscolare?».

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 472.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 473.

<sup>72</sup> L'espressione è di Tommaso Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 44, nota 9.

<sup>73</sup> Si veda Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"*, cit., p. 476.

Se si seguono gli sviluppi di Linea lombarda nei decenni successivi, il rilievo di Pasolini è generalmente confermato; tuttavia, si riscontra una razionalizzazione della nota di proustismo e *nostalgia* per come erano presentati nella recensione stessa del '54, di pari passo al crescendo di 'responsabilizzazione' che, dopo il 1952, è sempre di più il frutto della storia in dialogo con le poetiche e i testi (fino ai casi degli ultimi autori della via lombarda). Conformemente a quanto previsto da Pasolini, quindi, rispetto alla giustezza dell'intuizione anceschiana sull'*in re*, in effetti, si vedrà come gli *oggetti* così spesso chiamati in causa in sede critica, entreranno, in una nuova veste apparentemente 'astratto-categoriale', dentro i testi degli autori, che sempre più di frequente (a partire dagli anni Sessanta) vi si riferiranno con l'iperonimo «cose», rinunciando agli specifici iponimi. Se si considerano i poeti del 1952, questa tendenza, non sorprendentemente inaugurata da Vittorio Sereni, sarà significativa soprattutto nei casi di Roberto Rebora<sup>74</sup> e Renzo Modesti;<sup>75</sup> spostandosi poi sulla linea estesa in 'via' nel volume dell'89, nei libri scelti per gli ultimi quattro autori (Cucchi, Oldani, Buffoni e Pusterla), passando per Cesarano,<sup>76</sup> si registrerà la crepuscolare 'deflagrazione' (facendo ritorno alla nominazione nella forma di 'un'emorragia') di oggetti e cose.<sup>77</sup> Prima carichi di un significato spesso legato alla memoria, oppure intimo e allo stesso tempo tragicamente storico, gli *oggetti-tramiti* diventano una schiera di «cose» che il soggetto deve imparare a gestire (psicologicamente, socialmente e moralmente) e, perdendo così la virtù di arricchire la visione poetica, cominciano a ostacolarla da una posizione antagonista al soggetto. Il passaggio è abbastanza cruciale: quanto al ruolo di Sereni, se ne fa risalire un'avvisaglia già in *Diario d'Algeria* (1947), alla 'morte' dichiarata dall'io lirico che depone le armi «alla guerra e alla pace».<sup>78</sup> Ma è nella poesia

<sup>74</sup> Sull'essenzialismo della 'cosa' nella poesia di Rebora, ci si sofferma nel primo capitolo. Basti citare, per adesso, uno dei titoli dei suoi libri più apprezzati, *Parole cose* (1987). Il lemma era comparso anche nel titolo *Di certe cose* (1970) di Nelo Risi, ma nel suo caso esse non sono riferibili a una trattazione iperonima consapevole (cioè sorretta da una poetica), come si riscontra in Rebora e Modesti (per la poliedricità rilevata da Raboni, che fu anche un criterio di distanziamento critico rispetto a Erba, Fortini, Cattafi). Si veda p. 106 dello studio (*Capitolo terzo*).

<sup>75</sup> Per Modesti, invece, su quest'aspetto si vedano le pp. 127-132, *passim*.

<sup>76</sup> Nel suo caso, si rimanda alle considerazioni sul pometto *Reperti del ghetto e del lager* (dalla *Tartaruga di Jastov*, 1966) nel *Capitolo quarto*, in part. alle pp. 200-204.

<sup>77</sup> Si veda il *Capitolo quarto*, par. 2.1.3./3., dove, rispetto all'antieroe, il Sereni degli *Strumenti umani* è di nuovo antesignano, se, tenendo fede a Silvio Ramat, il libro del '65 già «irrimediabilmente esautora e anzi deride il possibile "eroe"»: Silvio Ramat, in *Poeti della linea lombarda*, cit., p. 10.

<sup>78</sup> I versi di riferimento da citare sono almeno due, «prega tu se lo puoi, io sono morto / alla guerra e alla pace»: Vittorio Sereni *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, in *Diario d'Algeria* (1947), vv. 12-13.

*Il muro*, dagli *Strumenti umani* (1965), che si avverte la presa di posizione definitiva di Sereni rispetto alle «cose», non più ‘santificate’ *madeleine*, ma, una decina d’anni dopo, anche passibili di una demonizzazione, infide («[...] la duplice / la subdola fedeltà delle cose», vv. 24-25), per quel loro resistere «oltre una vita d’uomo» e «[...] sfaldarsi trasognandoci anni o momenti dopo)».<sup>79</sup>

Come già riportato,<sup>80</sup> la via del ritorno agli oggetti è secondo alcuni un prodotto del passatismo di una poesia fino a poco tempo prima accreditata come «ufficiale», nel male e «con i meriti»,<sup>81</sup> cioè l’ermetismo. La guerra, tuttavia, da soluzione l’avrebbe reso un codice inattuale, una strada buona per far transitare intenzioni poco autentiche, quali la «ripetitività», la «retorica» e la «propaganda».<sup>82</sup>

### 2.3. Una poesia per rivendicare. La cornice caratteriale di Linea lombarda.

Ma come si connette la nuova poetica alla disposizione lombarda su cui intende gettare luce Anceschi? Ancora secondo Erba, il *trait d’union* risiede proprio nel merito dei lombardi

sia pure lavorando su temi modesti, forse borghesi [...] di rivendicare le ragioni della poesia, quelle ragioni che l’ermetismo aveva certo sempre sostenuto, ed addirittura fatto oggetto di culto; ma che, per forza di cose, erano andate sbiadendosi [...] c’era stata di mezzo una guerra, c’erano state di mezzo Auschwitz, ed altre cose, la nostra sconfitta, e non poteva più essere oggetto perfino di lettura una poesia che, come dice Luzzi, è una poesia «alonata».<sup>83</sup>

L’aggettivo di Luzzi citato da Luciano Erba a trent’anni dalla pubblicazione dell’antologia anceschiana, è incisivo: connotando un’area semantica in cui risuonano sia il lemma «alieno/alienato» sia «alone», va ad attaccare una poesia non più adatta

---

Cfr. Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni e con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Oscar Mondadori, 2013, p. 124.

<sup>79</sup>Ivi, pp. 231-232, vv. 26-27. Il passaggio, più estesamente (vv. 23-29), è: «se gli porto notizie delle sue cose / se le sento parlarsi (la duplice / la subdola fedeltà delle cose: / capaci di resistere oltre una vita d’uomo / e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo) / su qualche mensola / in via Scarlatti 27 a Milano».

<sup>80</sup> Si veda la nota 17.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

alla restituzione della realtà, in quanto offuscata da un'idea di lontananza, che si vuole superare. *Linea lombarda*, rifiutandosi di trasfigurare il conflitto e allo stesso tempo di farne un tema dai tratti populistici, «delega all'oggetto quella voce di cui [l'io] non riesce più a farsi personalmente carico». <sup>84</sup>

Per tornare alle dichiarazioni di Anceschi nella *Prefazione*, tuttavia, prima della cornice occasionale (che certo riecheggia l'evento, prima che *nomen*, montaliano) all'origine dell'essere lombardi, mentre respirano quest'aria di cambiamento, ritengo che ce ne sia una caratteriale.

Esiste cioè un *carattere* a priori lombardo che si esemplifica in un riconoscibile *modo* espressivo. Su ciò hanno fatto luce Dante Isella e Folco Portinari, ma anche Pasolini, <sup>85</sup> concordi nel riconoscere ai lombardi una comune *koinè*, una lingua comune che si regge su alcuni capisaldi. Pasolini è convinto che quello lombardo non sia un canto (la Lombardia è la regione più povera di canto popolare d'Italia), ma un *discorso*, <sup>86</sup> reso sì lirico da un *raccogliersi* a ricordare, <sup>87</sup> ma anche la cifra di un espressionismo risalente a Porta e Manzoni (per arrivare alle Scapigliature di fine Ottocento); Portinari sposta l'attenzione sul Sensismo lombardo, da intendere come autoctono *humus*, terreno fertile di cui si nutrono e da cui germogliano Parini e ancora Manzoni, ritenuti gli «iniziatori della “stagione dell'oggetto” (dopo quella della “memoria” di Leopardi)», <sup>88</sup> dove «l'avvicinarsi dell'ermetismo – memoriale e intimista» convive «con il moralismo asciutto e obiettivo dei nuovi autori “nordici”»; <sup>89</sup> Isella, infine, che parla di espressionismo lombardo come del felice connubio tra stilismo verbale, azione e quella che denomina un'«onomatopea psicologica», mutuando una definizione di Contini riferita a Clemente Rebora, <sup>90</sup> individua come tratti distintivi lombardi almeno

---

<sup>84</sup> Silvio Ramat, in Giorgio Luzzi, *Poeti della Linea Lombarda. 1952-1985*, cit., p. 8.

<sup>85</sup> Sempre nella recensione già citata.

<sup>86</sup> Si veda la nota 29 dell'*Introduzione*.

<sup>87</sup> Cfr. Gabriele Belletti, *Note sull'istituzione del raccoglimento in Linea lombarda (1952)*, cit., p. 38: «L'io viene a trovarsi “in un mondo di oggetti reali”, un ‘io accogliente’ o ‘r-accogliente’, che guarda, cioè, al di là di sé, della propria singola condizione e si aggrappa ad un ben definito bagaglio oggettuale/spazio-temporale proprio per non perdersi e per non perderlo, per cercare di *fixare* punti fermi in un contesto – quello postbellico – traballante e mutato».

<sup>88</sup> Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 51.

Dante Isella, *I lombardi in rivolta*, cit., e Id., *L'idillio di Meulan*, cit. La recensione di Portinari è ancora: Folco Portinari, “*Poeti lombardi*”, cit.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Si veda Dante Isella, *La linea espressionistica lombarda*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, cit., pp. 138-164. La citazione da Contini riferita a Clemente Rebora è in Gianfranco Contini,

tre ulteriori moduli in *refrain*: l'azione, che a sua volta si sdoppia in *tema attivo* e nel già citato *pragmatismo*, il «carattere completo», il viaggio.

Sulla «singolare generazione», al tempo solita incontrarsi «sotto i grandi portici dell'Università Milanese», operava un forte senso di disillusione,

devastato del mondo, da cui nasceva non so che ansiosa accettazione del presente, [...] in qualche cosa che « sta e resiste ». Quel che contava era la salvezza nell'opera, e una soluzione, un senso della nostra presenza... Poesia, critica, filosofia – i confini tra queste attività sfumavano un poco tra loro, per noi; ognuna di esse portava in sé le altre, e tutte, con i loro mezzi diversi, volevano concorrere a dar risposta alla situazione. Furono anni fertili, ricordo, e d'una voracità matta e disperatissima: nulla ci sfuggiva che tentasse o proponesse una soluzione. [...] Oggetti intensi e carichi... È vero: la scienza si fa carne nell'arte, le Piramidi non sono forse una visibile figura della geometria degli Egiziani?<sup>91</sup>

Dopo circa quarant'anni dai primi fertili incontri tra i poeti di *Linea lombarda*, a portare testimonianza di quegli anni, marcati «da una voracità matta e disperatissima», è Renzo Modesti. In uno scritto per «Il Verri», il poeta non solo si dilunga sui luoghi di incontro e sulle comuni consuetudini cittadine, ma soprattutto individua un preciso motore all'origine di quel nuovo fervore intellettuale: il ritorno dalla tragica esperienza bellica, nell'immediato dopoguerra. Fu quello innanzitutto un momento cruciale per «riannodare i contatti», «ristabilire le amicizie e riprendere i colloqui che le vicende avevano a lungo interrotto».<sup>92</sup>

Un urgente bisogno di «socialità, di ricomposizione del gruppo», se da un lato portava ancora a «tacere su questioni che avrebbero potuto dividere», incitava, dall'altro, a scoprire «ciò che poteva unire».<sup>93</sup>

---

*Due poeti degli anni vociani: I. Clemente Rebora*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* [1937], ora in nuova ed. aumentata, Einaudi, Torino, 1974, pp. 3-15: 7.

<sup>91</sup> L.A., *Prefazione*, cit., pp. 9-10.

<sup>92</sup> Renzo Modesti, *Il Blue Bar*, «Il Verri», n. 11-12 (1989), p. 165. Più avanti nello stesso luogo, Modesti continua con una lista di nomi, «furono ospiti quasi fissi: Carlo Bo, Vittorio Sereni, Luciano Anceschi, Sergio Solmi, Giosuè Bonfanti, Giansiro Ferrata, Lalla Romano, Roberto Rebora, che erano stati i promotori dell'aggregamento, a cui si aggiunsero via via i più giovani Bartolo Cattafi, Luciano Erba, Nelo Risi, Aldo Borlenghi, Sergio Antonielli, Giacinto Spagnoletti, Simonotti Manacorda, Giorgio Orelli, l'editore Vanni Scheiwiller». Ivi, p. 168.

<sup>93</sup> Renzo Modesti, *Il Blue Bar*, cit., p. 165.

Non si può evitare di riconoscere come all'origine della compagine dei sei poeti lombardi sussista un forte legame di stima, da intendere certo in senso letterario, ma anche e soprattutto come il segno di una solidarietà che viene dalla recente esperienza bellica. Franco Nasi, rispetto all'idea del *gruppo lombardo* in quest'accezione, ricorda che il luogo per antonomasia deputato, fin dai primi del Novecento, a verificare socialmente le amicizie letterarie e a dare loro un respiro, fosse 'illuministicamente' il caffè: «Nel solco della tradizione illuminista il caffè ritornò ad essere il luogo di incontro degli intellettuali milanesi», «Per i più giovani il Blue Bar fu anche il luogo di incontri importanti come quelli con Ungaretti, Saba o Montale, ma anche un modo per far conoscere il proprio lavoro». E ancora:

Così nacque la collana "Oggetto e Simbolo" dell'"Editrice Magenta" che diede voce ai diversi poeti nati dopo gli anni venti. Una generazione che sembrava avrebbe dovuto rompere seccamente con la poesia precedente, e che invece, secondo Macrì, rimase sostanzialmente fedele «ai maestri e ai fratelli maggiori».<sup>94</sup>

Proprio l'*amicizia* diverrà un nodo di *Linea lombarda* aspramente problematizzato, soprattutto da parte di Sereni, che ritorcerà il termine contro Anceschi, di nuovo additandogli la colpa di un'eccessiva vaghezza e approssimazione nella sua curatela:

Non mi sento "movimento", né mi sembra costituire movimento o filone, piccolo o grosso che sia, quel gruppo di nomi che formano una "linea lombarda". È vero, tu l'hai detto, "nessuna scuola"... E non si parla nemmeno di gruppo: semmai si tratta di un'*amicizia*<sup>95</sup> nata ecc. – Con qualche dubbio sull'*amicizia* in un senso così collettivo ed aperto (con quali, se non forse con Rebora in tempi ormai lontani, con quale degli antologizzati ho mai avuto il bene di fare un discorso che non fosse di piccola cronaca letteraria o di osservazioni marginali sull'ultimo libro uscito?)<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Le ultime tre citazioni sono da Franco Nasi, *Presentimenti di poesia*, cit., p. 39. Il riferimento interno di Nasi, tra virgolette sergenti nell'ultima citazione, viene da: Oreste Macrì, *Le generazioni della poesia italiana del Novecento*, «Paragone Letteratura», vol. XLII, pp. 45-53, ora in Oreste Macrì, *La teoria delle generazioni*, cit., p. 35.

<sup>95</sup> [corsivo mio].

<sup>96</sup> Vittorio Sereni, *Lettera a Luciano Anceschi*, Milano, aprile 1952, cit., pp. 198-199.



Recuperando un filo che ci riconduce all'importanza della *funzionalità* del programma antologico, l'accusa da parte di Sereni ricade sul titolo scelto da Anceschi. Non è forse un caso, come vedremo più avanti, che in luogo dell'originaria *Linea*, a fine anni Ottanta, subentri una *via*.

sento che il discorso mi riporta al “modo occasionale” che ha offerto il “proposito” della raccolta. Ricordo i dubbi sul titolo. “Sei poeti” non ci piaceva per varie ragioni; ma certo era meno criticamente pericoloso.<sup>97</sup>

E ancora:

In altri termini: lo spunto, occasionale per esplicita ammissione, ha finito per fruttificare in una “linea lombarda”. Il dubbio che a me rimane è questo: non valeva la pena, visto che ci si era avviati, distendere un discorso molto più generale sul sentimento del rapporto tra poesia e realtà nella poesia italiana contemporanea di cui sarebbe, più o meno evidente, più o meno felice, nient'altro che un episodio il caso dei sei poeti presentati? Di tenere cioè nettamente distinte la parte occasionale e la parte necessaria?<sup>98</sup>

Eppure, accogliendo la visione sereniana, anche qualora il programma di *Linea lombarda* non fosse da ritenere inespugnabile nel senso della traccia ‘a mano ferma’, bisogna almeno riconoscere ad Anceschi una chiara dichiarazione di intenti. Lo si ribadisce: antidogmatica, anti-canonica, la proposta di Anceschi era stata chiara. Intendeva, come si legge nello scritto già citato di pochissimo successivo a *Linea lombarda* (datato 1953),<sup>99</sup> una dichiarazione che richiama la lezione banfiana, cioè l'imperativo di puntare gli occhi sul *fenomeno* colto nel suo dinamismo.

A ulteriore dimostrazione di ciò, ci si riconduce alla chiusa della *Prefazione*, laddove Anceschi, indulgiando di nuovo su uno scenario di laghi e piogge, dà prova di onestà intellettuale. Puntualizza «quel che importa, qui»: la poesia tracciata «alla fine, va intesa per una attiva sollecitazione della memoria, dopo un discorso tra amici, durante una vacanza, sui laghi».<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 199-200.

<sup>99</sup> Si veda la nota 6 dell'*Introduzione* allo studio.

<sup>100</sup> L.A., *Prefazione*, cit., p. 26.

### 3. Un raccoglimento per 'far ritorno': la poetica della riflessione.

In un suo studio dedicato a una ricognizione degli stilemi di *Linea lombarda*, Gabriele Belletti inaugura la nozione di 'raccoglimento',<sup>101</sup> intesa come cifra di un discorso poetico che si svolge lungo due fondamentali traiettorie:

1. La ri-accoglienza dell'*alterità* (anche da intendere come mondo-altro) e del passato, col loro corredo di figure, oggetti, persone.
2. Un raccogliersi rispetto al contesto, per trovare una forma comunicativa che protegga dall'astrazione.<sup>102</sup>

È curioso che il lemma «deriva» componga il titolo dell'introduzione di un'importante antologia, seppure successiva e diversa nella genesi e negli intenti: lo scritto si intitola *Effetti di deriva* e introduce *Il pubblico della poesia* (1975) a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli. Il volume, allestito per offrire una mappatura dei poeti italiani dopo la crisi delle scritture militanti e la Neoavanguardia, si articola in un questionario, un'antologia e uno schedario critico. Intende testimoniare la disorientante eterogeneità di ispirazioni e linguaggi del momento, ponendosi interrogativi anche sul futuro della società contemporanea e sull'inclinazione autoreferenziale della scrittura poetica.<sup>103</sup>

Non intendo invitare a una riflessione comparativa tra *Linea lombarda* e *Il pubblico della poesia* – non avrebbe senso. I due progetti sono diversissimi, oltre che per la quantità ed eterogeneità di voci raccolte, per il sostrato (molto ideologico il caso del '75), il contesto e la finalità. Intendo solo sottolineare la ricorsività di un lemma tra *Il pubblico della poesia* e l'osservazione di Belletti (retrospettiva su un aspetto di *Linea lombarda*), ovvero *deriva*.

---

<sup>101</sup> Si veda la nota 31 di questo studio.

<sup>102</sup> Cfr. Gabriele Belletti, *cit.*, p. 40: «il raccoglimento manifestantesi nei versi summenzionati [...] è una sorta di difesa poetica che rallenta la via dell'astrattezza e della perdita di sé [...] evita una sempre possibile deriva».

<sup>103</sup> *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, ripubblicato nel 2004 (con la sostituzione di cinque poeti), e di nuovo nel 2015 (Roma, Castelvechi) in un'edizione completa che recupera gli autori presenti nelle precedenti versioni.

Si ammetta che l'affermazione di Guido Mazzoni sull'atto di nascita della nostra poesia contemporanea, per cui questo sarebbe stato aiutato molto dall'edizione dell'antologia di Berardinelli e Cordelli;<sup>104</sup> il lemma «deriva» potrebbe allora acquisire un certo peso. Potrebbe, cioè, essere assunto come spia lessicale di una tendenza o controtendenza un minimo significativa nella comprensione di una parte dello sviluppo della poesia italiana all'indomani della Seconda guerra mondiale, anche in qualità di contro-esempio. Vorrei solo suggerire che, mentre Belletti usa il lemma *per negazione* in *Linea lombarda* (i sei poeti, scrive, vollero evitarla), esso vent'anni dopo è assunto come metafora di un decentramento della prospettiva, dei gruppi e delle tendenze.

Ciò che comunque e irreparabilmente è venuta meno è l'unitarietà di prospettiva: l'omogenea e vagamente prevedibile tabella di marcia col conforto della quale gruppi e tendenze si sono fino agli anni sessanta succeduti e combattuti. Il *campo* letterario è cioè ormai disgregato.<sup>105</sup>

Non intendo affermare che *Il pubblico della poesia* sia figlio diretto né di *Linea lombarda* né di Anceschi, né di Sereni né di Montale o della guerra, e neppure un figlio non voluto: non c'è una parentela. Non intendo contraddire la tesi di partenza per cui Anceschi ha originato una questione aperta che ricade goffamente sul canone (rendendo il volume curato nel '52 attaccabile per certe incongruenze intrinseche) *senza stabilirlo criticamente*. Che, insomma, la sua *Prefazione* non sia stata sufficiente ad avverare il suo proposito proprio perché, con una certa "ironia della sorte", citando le sue stesse parole, «la poesia va dove vuole».

È solo uno spunto, utile all'ipotesi che segue: potrebbe la nozione del "raccolgimento" di Belletti costituire un'area comune in grado di connettere le prospettive di poesia dei sei poeti del 1952? Si propone che la nozione sia sottoposta a una leggera revisione: i

---

<sup>104</sup> Si veda Guido Mazzoni, *Sullo stato sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Le parole e le cose», 1/12/2017: «*Il pubblico della poesia* si apre col saggio di Berardinelli che annuncia questa discontinuità in forma di intuizione, *Effetti di deriva*. Non è uno scritto analitico: è una sequenza rapsodica di idee che tentano di fissare un processo che stava accadendo nel momento stesso in cui veniva descritto. Ripartire da queste idee significa innanzitutto integrarle e renderle esplicite. Significa anche prendere atto di una soglia: in Italia la poesia entra nella stagione contemporanea della propria storia nel corso degli anni Settanta».

<sup>105</sup> *Il pubblico della poesia*, cit., p. 15.

testi di *Linea lombarda*, infatti, oltre al senso centripeto di una poetica del raccoglimento, tracciano anche il movimento inverso e centrifugo, ovvero diretto all'esterno.

Si vorrebbero allora integrare gli elementi comuni individuati da Anceschi (la nuova poetica dell'oggetto, la rinnovata fedeltà all'*immagine* e l'indole moralistica) con l'istituzione del raccoglimento di Belletti. A queste, per la predominanza dell'elemento dell'*acqua* (nella sua forma di *nebbia*, *lago* e in quella di *corso-canale*), su cui si sono concentrate altre indagini,<sup>106</sup> si introduce come altro denominatore comune (e, si ripete, di prospettiva) una poetica della *riflessione*.<sup>107</sup>

In questa lettura, i tre rilievi di Anceschi, Belletti e Santini su *Linea lombarda*, rispettivamente nella qualità di portavoce di una coerenza con la tradizione lombarda, di un principio di unità compositiva/tematica e della pregnanza dell'elemento idrico come valore strutturale della poetica, servono anche a chiarire l'immaginario urbano ed extra-urbano da cui nasce la scrittura di questi sei poeti, dal cuore della città al paesaggio fuori dalla città, sia fisico sia immaginato.

<b>Anceschi</b>	<b>Belletti</b>	<b>Santini</b>	<i>Riflessione risultante</i>
Oggetti	raccogliersi a ricordare	<i>nebbia</i>	Distorsivo-mnemonica (ricorso al ricordo)

<sup>106</sup> Si veda Federica Santini, *Elio Pagliarani oltre la Linea lombarda*, «UCLA. Carte italiane», vol. I, n. 2 (2004), Los Angeles, University of California. Cfr., in part., p. 88: «I riferimenti all'acqua sono così abbondanti nell'antologia che è quasi impossibile trovare poesie che non ne trattino».

<sup>107</sup> Pertinente, nel primo caso, agli *oggetti*, all'alterità come *memoria* e all'acqua come *nebbia*; nel secondo all'*immagine*, quindi all'alterità come *mondo* e all'elemento dell'acqua come *lago*; infine, nel terzo caso, all'*indole moralistica*, assieme al ripiegamento auto-riflessivo e all'acqua come *corso o canale*.

Immagine	specularità io/mondo	<i>lago</i>	Proiettiva ( <i>proiezione</i> )
Moralismo	raccoglimento nel fluire	<i>corsi-canali</i>	Conclusiva-morale ( <i>riflessione finale</i> )

La *riflessione*, già pregnante nel pensiero dell'Aneschi filosofo,<sup>108</sup> si sviluppa (nell'ultima colonna 'risultante') in senso logico-consequenziale. Infatti, la si può leggere come un processo diviso in tre *fasi*: il 'raccogliersi a ricordare' (o *ricorso al ricordo*, portatore di distorsioni dettate dalla memoria), induce a una non obiettiva percezione della realtà, per difetto o per eccesso (la *nebbia*); la fase della *proiezione*, di sé nel mondo o viceversa (il *lago*), prepara la terza e ultima, l'atto riflessivo-cognitivo *tout court* (il *corso-canale*):

1. Gli *oggetti* si offrono come spunti per un ritorno mnemonico al passato, che assume la consistenza della *nebbia*.
2. L'*immagine* della realtà, riflessa negli occhi del poeta come su un *lago*, si offre mediante una proiezione.
3. Il *moralismo* si traduce, come in uno snodo di *corsi/canali*, nell'atto riflessivo, o *conclusione morale*.

---

<sup>108</sup> Cfr. L.A., *Gli specchi della poesia: riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.

#### *4. La temporalità contemplativa.*

La memoria istigata dagli oggetti, l'immagine della realtà riflessa nell'io (e viceversa), e la riflessione frutto delle interazioni tra i canali del pensiero, sono le ossature della *poetica della riflessione* che in questa lettura costituisce il sistema di decodifica della prospettiva di poesia comune.

Si ricordino le parole usate da Anceschi per descrivere la 'disposizione lombarda': un modo di «avvertire i rapporti tra poesia e realtà, che ci riporta a un tempo d'origine, remoto e vicinissimo».<sup>109</sup> Se ci si sofferma sui due aggettivi, si coglie un sentimento della temporalità mosso da un contrappunto tra lontananza e prossimità, i due estremi opposti dove si situa, paradossalmente, la medesima origine: ma come fa l'origine a essere percepita come remota e, simultaneamente, vicinissima?

Letteralmente, la descrizione connota qualcosa di già visto e già vissuto, di certo quanto più simile vi sia, nell'esperienza umana, al ricordo - in grado, da un lato, di attivarsi per immagini e somiglianze, dall'altro, di procedere per ipnosi (il poeta, come fruitore incantato, comincia un percorso di nuova 'tessitura della vita' sulle maglie di una vita preesistente).

La *temporalità contemplativa* consente di riscrivere il proprio tempo sulla base di un'intuizione che illumina il passato, il presente e il futuro del soggetto, grazie a una convergenza felice di vago e definito, di indeterminato e particolare, anacronismo e storicità.

##### *4.1. Vittorio Sereni: Zenna. Tra dialettica leopardiana e metamorfosi.*

Ci desteremo sul lago a un'infinita  
navigazione. Ma ora  
nell'estate impaziente  
s'allontana la morte.  
E pure con labile passo  
c'incamminiamo su cinerei prati  
per strade che rasentano l'Eliso.  
Si muta

---

<sup>109</sup> Si veda ancora la nota 12 di questo studio.

l'innumerevole riso;  
è un broncio teso tra l'acqua  
e le rive nel lagno  
del vento tra le stuoie tintinnanti.  
Questa misura ha il silenzio  
stupito a una nube di fumo  
rimasta di qua dall'impeto  
che poco fa spezzava la frontiera.

Vedi sulla spiaggia abbandonata  
turbinare la rena,  
ci travolge la cenere dei giorni.  
E attorno è l'esteso strazio  
delle sirene salutanti nei porti  
per chi resta nei sogni  
di pallidi volti feroci,  
nel rombo dell'acquazzone  
che flagella le case.  
Ma torneremo taciti a ogni approdo.  
Non saremo che un suono  
di volubili ore noi due  
o forse brevi tonfi di remi  
di malinconiche barche.

Voi morti non ci date mai quiete  
e forse è vostro  
il gemito che va tra le foglie  
nell'ora che s'annuvola il Signore.

In quinta posizione nella raccolta dopo *Canzone lombarda*, *Nebbia*, *Diana* e *Inverno a Luino*, *Zenna*, come il testo antecedente (*Inverno a Luino*), presenta il lemma eponimo del primo libro: «frontiera». Già comparsa con lo stesso titolo proprio in *Frontiera* (1941, poi riedita l'anno successivo col titolo *Poesie*, 1942), infatti, la poesia confluirà nella terza riedizione (Scheiwiller, 1966) della raccolta, col titolo *Strada di*

*Zenna*. Il titolo-toponimo è uno dei termini di quella che Dante Isella ha definito la «topografia poetica sereniana», scandita da «*Strada di Creva, Strada di Zenna, Ancora sulla strada di Creva, Ancora sulla strada di Zenna*, fino a *Le Fornasette* e a *Luino-Luvino*, in chiusura di *Stella variabile*».<sup>110</sup> *Strada di Zenna*, nell'edizione del '66, è rivisitata sulla base della quasi simultanea stesura di *Ancora sulla strada di Zenna*, testo appartenente agli *Strumenti umani* (1965). Ciò non può che confermare che il testo rientra in una rete di rispondenze e ritorni con un peso rilevante nell'intero sviluppo della scrittura di Vittorio Sereni.

Questa misura ha il silenzio  
stupito a una nube di fumo  
rimasta di qua dall'impeto  
che poco fa spezzava la frontiera.

Essi sono traccia di un Sereni ermetizzante, come è stato accuratamente dimostrato dalla critica per la prima raccolta del poeta (si noti, in questo senso, l'uso mobile della preposizione «a» nel secondo dei versi citati).

Per dar prova di uno scarto e offrire un esempio, invece, di quella che ho denominato temporalità contemplativa, si isolino due termini per contrassegnare la lontananza e altri due per la vicinanza: «stupito» e «fumo», «impeto» e «spezzava» (quest'ultimo messo, tra l'altro, in risalto dal «poco fa» che ne accentua l'istantaneità).

La metamorfosi è incentivata da un sofferto e contraddittorio sentimento del tempo. Il mutamento assume, in particolare, due forme:

1. Una forma *sintattica*, evidente nelle continue correzioni di Sereni, rispondenti a uno dei suoi *modi* più tipici (del ritornare sui passi di quanto appena affermato): «ma ora» (v. 2), «e pure» (v. 5), «o forse» (v. 29).

---

<sup>110</sup> Dante Isella, *Ancora sulla strada di Zenna. Variazioni su un tema leopardiano*, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti di convegno (Arcavata di Rende, 27-29 maggio 2004), a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 28, ora in «Strumenti critici», n. 3 (2022), con una nota di Clelia Martignoni, pp. 559-570.



2. Una forma *semantica*, quando la metamorfosi si desume dal significato: «*si muta / l'innumerevole riso: / è un broncio [...]*»<sup>111</sup> (vv. 8-19); «Ma torneremo taciti a ogni approdo. / Non saremo che un suono / di volubili ore noi due» (vv. 26-28); oppure dall'uso di alcuni predicati, per lo più riflessivi / incoativi («s'allontana», v. 4, «c'incamminiamo», v. 6) o parasintetici, cioè indici di un mutamento di stato in atto («s'annuvola», v. 34).

Restando sulla scia della poetica della *riflessione* qui teorizzata, anche gli oggetti che scandiscono il discorso poetico contribuiscono alla pronuncia malinconica e all'atmosfera trasognata. Troviamo, procedendo in ordine, oggetti di un paesaggio sfuocato dall'acqua (nella forma di foschia, di umido lacustre e di fumo): «lago» (v. 1), «cinerei prati» (v. 6), «spiaggia abbandonata» (v. 17), «sirene salutanti nei porti» (v. 21), «le case» (v. 25) flagellate dall'acquazzone, «brevi tonfi di remi» (v. 29) e «malinconiche barche» (v. 30).

Ma non è una 'costellazione' immobile, poiché da essa partono dei movimenti: il futuro perentorio dell'*incipit* («Ci desteremo sul lago», v. 1), per esempio, è subito corretto da una constatazione amara:

E pure con labile passo  
c'incamminiamo su cinerei prati  
per strade che rasentano l'Eliso.

La presa di coscienza quasi immediata lascia dei segni nelle metamorfosi successive, prima tra tutte quella 'eschilea':

Si muta  
l'innumerevole riso:  
è un broncio teso tra l'acqua  
e le rive nel lago  
del vento tra le stuoie tintinnanti.

---

<sup>111</sup> [corsivo mio].

L'«innumerevole riso», infatti, come ha osservato Francesca D'Alessandro, oltre a essere già penetrato nel lessico pascoliano e dannunziano, è un calco del ridere che si riflette sull'acqua nel *Prometeo* di Eschilo, che Vincenzo Errante aveva tradotto per Mondadori nel 1926.<sup>112</sup> In questa lettura, è il riso che si rompe sulla superficie del lago a innescare la seconda fase della *riflessione*, ovvero la proiezione dell'io nella realtà. Il soggetto si specchia nell'acqua e scopre mutato il proprio sorriso potenzialmente «innumerevole» (v. 9) in un «brancio teso» (v. 10), a cui fa da eco il «lagno / del vento tra le stuoie tintinnanti» (vv. 11-12).

Ma un'ultima forma al futuro, ancora piuttosto perentoria come quella incipitaria, inverte di nuovo la rotta. Nonostante intorno si propaghi un «esteso strazio» (v. 20), è concesso un ritorno: «Ma *torneremo*<sup>113</sup> taciti a ogni approdo» (v. 26), sia pure nel silenzio, quasi nell'invisibilità, come «un suono / di volubili ore» (vv. 27-28) o «breve tonfi di remi» (v. 29). Può così avverarsi la terza fase conclusivo-morale di consapevolezza (pure se attenuata dal dubitativo «forse»), che ha i tratti di un'illuminazione dalle tinte leopardiane (per quel «gemito che va tra le foglie», v. 33, il cui richiamo è di nuovo al vento, «tra queste piante», dell'*Infinito*):

Voi morti non ci date mai quiete.  
E forse è vostro  
il gemito che va tra le foglie  
nell'ora che s'annuvola il Signore.

#### 4.2. Roberto Rebora: Frammento. *Un esempio di testo liminare.*

In una strada di Milano ferma  
sull'orlo della notte  
una voce dice: è tardi...  
I bambini si voltano a guardare  
con gli occhi grandi  
e infilano le mani nelle tasche.

---

<sup>112</sup> Si veda Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni, cit.*, p. 27.

<sup>113</sup> [corsivo mio].

L'estate distesa li trattiene  
sui marciapiedi con le righe di gesso  
mentre il tram scampanella  
senza riferimenti.  
È tardi...  
Passano i volti dell'adolescenza  
lungo i muri morti delle case  
sostando sotto gli alberi feriti.

(agosto, 1943)

Le parole spese per Roberto Rebora in *Linea lombarda*, pur nella sintesi, connotano un poeta della precisione. Anceschi ricorre alla metafora della cartina di tornasole:

Ma dirò solo, ormai, che, per Rebora, un critico anglosassone si gioverebbe della famosa metafora della "cartina di tornasole": voglio dire che, a parte ogni qualità di efficacia, la poesia ha [...] di fatto anche un suo significato critico, di documento del gusto letterario. [...] quel *Frammento* dell'agosto 1943 [...] è un sensibile segno, indica la forza aggressiva di talune nuove esigenze sintattiche...<sup>114</sup>

Il testo, da *Dieci anni* (il secondo libro di Rebora, 1950), dove è in seconda posizione dopo *Lungo quelle acque*, si presenta come uno studio della condizione liminare. Il momento fotografato è, in particolare, un notturno estivo che resta sospeso, percepibile da chi legge quasi a rallentatore. *Frammento*, infatti, si staglia su una quasi-totale notte, nell'estate che si protrae: un momento preciso che si inserisce in una stagione precisa; eppure, la temporalità che ne deriva è sfuocata e priva di ulteriori determinazioni. I bambini indugiano sui marciapiedi, a fine giornata, con le mani in tasca, mentre l'anonimo scampanello di un tram li richiama alla realtà. Di nuovo, si coglie un contrappunto tra la forma della *suspense* e alcuni termini che, invece, traducono un tempo incombente, come la voce fuori campo ripetuta: «è tardi...» (vv. 3, 11); e analogamente lo sbuffo del tram, sebbene produca un suono «senza riferimenti» (v. 10). Se da un lato si rileva, di nuovo, come una serie di oggetti, presi da soli,

---

<sup>114</sup> L.A., *Prefazione*, cit., pp. 23-24.

funzionerebbero per creare un'idea di *attesa*, tra il trasognato e lo *spleen*, dall'altro lato interviene una forza esterna a contraddire tale funzione. Così, la «strada di Milano ferma / sull'orlo della notte» (vv. 1-2) è smossa dal primo 'fuori campo', che richiama al movimento. Così l'«estate distesa» che «trattiene» (v. 7) i bambini «sui marciapiedi con le righe di gesso» (v. 8) è di nuovo punta dal suono del tram e dallo stesso monito, «è tardi...» (v. 11), che ha l'effetto di accelerare idealmente il corso della stagione e il mezzo di trasporto.

Tuttavia, il fuori campo ha, in *Frammento*, un'evoluzione lenta che lo fa sprigionare solo nella conclusione. Se nel caso di *Zenna* l'antinomia tra vago e determinato, vicino e lontano, dava come risultato il superamento *limiti*, addirittura già avvenuto (l'«impeto / che poco fa spezzava la frontiera»), all'inverso, qui se ne ha un presentimento lento, protratto almeno per undici versi. La vera rottura del limite avviene solo alla fine, ed è una frattura di senso: in essa si esplicita, con un rovesciamento, la funzione di tutta la scena iniziale. La poesia si presta allora a essere divisa in due parti:

- *Arginamento*. Dal verso 1 al verso 11, la sezione descrittivo-narrativa del notturno in cui, con un'intonazione crepuscolare, uno scorcio urbano e alcune figure umane condividono una condizione di *impasse*, 'sull'argine'. In una strada di Milano che si cristallizza «sull'orlo della notte», ultimo guado, terra liminare, alcuni bambini sono richiamati a una presenza, da una voce che, proferendo il monito del *tempus fugit* («è tardi...»), vorrebbe rigettarli nella realtà. Ma l'estate continua a trattenerli sui marciapiedi, così come fa la strada anonima milanese.
- *Straripamento*. Comprende gli ultimi tre versi, che rendono i precedenti undici leggibili sotto una nuova luce: i bambini altro non sono che «i volti dell'adolescenza» (v. 12) che passano, sommessi, «lungo i muri morti delle case» (v. 13) e sostano «sotto gli alberi feriti» (v. 14). Gli aggettivi «morti» e «feriti» mettono il sigillo definitivo sul tempo irreversibile, conferendo per questo motivo alla chiusa una coloritura tragica.

La poetica della *riflessione*, nel caso di *Frammento*, viene fuori nella proiezione speculare presente-passato. Tempo *remoto e vicinissimo* collimano nel fotogramma di una coralità umana sospesa, in una lunga estate, sul limite tra la notte e il giorno. È lo stesso limite che separa la giovinezza dalla maturità, l'istante intuito dalla transitorietà dei volti, delle case e degli alberi che popolano il passato.

#### 4.3. *Giorgio Orelli poeta delle orme: Carnevale a Prato.*

È questa la Domenica Disfatta,  
senza un grido né un volo dagli strani  
squarci del cielo.

Ma le lepri  
sui prati nevicati sono corse  
invisibili, restano dell'orgia  
silenziosa i discreti disegni.

I ragazzi nascosti nei vecchi  
che hanno teste pesanti e lievi gobbe  
entrano taciturni nelle case  
dopocena; salutano con gesti  
rassegnati.

Li seguo di lontano,  
mentre affondano dolci nella neve.

La poesia, inedita al tempo di *Linea Lombarda*, sarebbe stata inserita, dopo dieci anni, nel libro *L'ora del tempo* (1962). Si tratta della prima pubblicazione autonoma di Orelli, che colpisce, come è stato notato, per un'oscillazione tra «due misure-limite», ovvero «quella lunga e aperta, tendenzialmente narrativa», da un lato, e dall'altro quella epigrammatica, «più chiusa formalmente».<sup>115</sup>

Più descrittiva che epigrammatica, *Carnevale a Prato*, che da edita avrà il titolo *Carnevale a Prato Leventina*, liberando così da ogni dubbio sul toponimo (della

---

<sup>115</sup> Si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Giorgio Orelli: un'introduzione*, in Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Mondadori, 2015, p. VIII.

geografia ticinese e non toscana), è fortemente allegorica. Connotandosi come atmosfera rarefatta, tipica della stagione invernale che fa da sfondo al testo, dalle tonalità neutre e fredde (prevalentemente bianche), è anche marcata dalla doppia maiuscola («Domenica Disfatta», v. 1): l'espedito esalta il sintagma, spossessandolo della sua riconoscibilità. È il primo giorno di Quaresima, 'fallimentare', come si percepisce leggendo il seguito, anche ovattato dalla quasi totale assenza di suoni e movimenti. I primi tre versi («È questa la Domenica Disfatta, / senza un grido né un volo dagli strani / squarci del cielo», vv. 1-3), sono presto contraddetti dall'avversativa con cui si apre il quarto:

Ma le lepri  
sui prati nevicati sono corse  
invisibili, restano dell'orgia  
silenziosa i discreti disegni.

I quattro versi garantiscono di rileggere i primi tre come una concessiva: “nonostante si tratti di una Domenica Disfatta...”, ecc. Inoltre, convalidano quello che ancora Mengaldo ha definito il «realismo ingannevole» caratteristico del poeta, ovvero la virtù di Orelli di far permanere sulla pagina, più che «l'oggetto, le persone, i fatti con la loro composità», «il loro aspetto fantasmatico, la loro orma».<sup>116</sup> Ed è proprio l'orma, in questo caso animalesca (il passo felpato delle «lepri» sui «prati nevicati», aggettivo che personifica i prati stessi, come fossero 'discesi sotto forma di neve') a contraddire l'*incipit*. Dal verso 8 al 12, un'immagine in sintonia con quella delle lepri, crea un'implicita similitudine, a livello semantico: tra i prati silenziosi e 'nevicati' della Domenica Disfatta e i vecchi che rincasano lenti sotto la stessa neve. La *liaison* è data dalla persistenza, in entrambi i casi, di una traccia: le lepri lasciano l'orma sul suolo innevato, da un lato, e i «ragazzi nascosti nei vecchi» (v. 8) ne costituiscono la 'traccia interiore', dall'altro. Dalla vita delle furtive lepri, si passa così alla vita giovanile che abita ancora i corpi invecchiati. A mettere in risalto l'analogia, si pongono tre lemmi in rima imperfetta (sempre ai vv. 8-12): «nascosti» (v. 8), «teste» (v. 9), «gesti» (v. 11),

---

<sup>116</sup> Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Giorgio Orelli: un'introduzione, cit.*, p. IX.

oltre a quattro aggettivi, la prima coppia dei quali in antitesi: «pesanti» e «lievi» (v. 9), da un lato, «taciturni» (v. 10) e «rassegnati» (v. 12), dall'altro.

La chiusa, infine, dà un'estrema grazia a tutta la poesia: il soggetto, *voyeur* intenerito, è in una posizione di lontananza che lo rende compartecipe (e dunque lo avvicina) emotivamente alla scena, di cui è seguace *remoto e vicinissimo*:

Li seguo di lontano,  
mentre affondano dolci nella neve.

#### 4.4. Nelo Risi. Situazione: *dal confine al confinamento*.

Un uomo sotto il cielo. Un legno in mare.  
L'uccello nella gabbia. Ma che male  
ci dannà prigionieri? I giorni oscuri,  
come pioggia che lava un cimitero,  
han lasciata deserta la mia terra  
più feroce la tinta delle rose,  
in sospetto la pace; compromessa  
sul filo del rasoio va la sorte.  
Si chiudono i cancelli  
una volta dipinti: ora che il tempo  
la sua ruggine annida come sabbia  
tra le secche giunture,  
le frontiere  
dell'uomo, dell'uccello, delle cose  
sono il cielo e la gabbia, sono il mare.

Maria Luisa Vecchi, riportando alcuni dati della formazione e della biografia del poeta, mette in rilievo l'intimo rapporto tra queste ultime e l'ispirazione principale della scrittura:

Risi è per formazione un razionalista: nasce a Milano nel 1920, in una famiglia di tradizioni laiche, si laurea in medicina, i suoi immediati referenti culturali appartengono alla scuola illuminista lombarda: Parini, Cattaneo, Porta, Manzoni; le sue coordinate

filosofiche sono costituite dall'idealismo, scoperto attraverso Croce e Gentile, e dal marxismo, razionalizzato attraverso la lettura di Gramsci. La guerra, anche per Risi, è l'evento determinante: «È come se la guerra mi avesse aperto gli occhi sul mondo per la prima volta... Nella guerra io scoprii la realtà, il senso della vita attraverso la percezione quotidiana dell'atto del morire». Ed è proprio dall'esperienza della guerra che prende il via il suo lavoro di poeta con una raccolta il cui titolo, *L'esperienza* (1948), non lascia adito a dubbi.<sup>117</sup>

Il testo, da *L'esperienza* (1948), raccoglie le poesie che sarebbero state ristampate nell'edizione mondadoriana di *Polso teso* (1956). Nel 1952 di *Linea Lombarda*, oltre a *L'esperienza*, Nelo Risi ha pubblicato, nello stesso anno di *Frontiera* di Sereni, *Le Opere e i Giorni* (1941), titolo esiodico che basta a ribadire con forza il pragmatismo della sua poesia. È quest'ultimo aspetto di ragionamento, in particolare, a far sì che, nel suo caso, la poetica della *riflessione* si condensi soprattutto nella 'terza fase', cioè lo stadio conclusivo-morale. Di ascendenza brechtiana, infatti, la poesia di Risi risente non solo della sua professione di regista,<sup>118</sup> ma soprattutto il suo forte senso del dovere morale e politico.

*Situazione* colpisce per due aspetti:

- 1) La sintassi a cascata per cui si ha l'impressione che i versi 'precipitino', giustapponendo sintagmi o emistichi fulminei, a livello visivo e sonoro.
- 2) La simmetria. Non solo sul piano metrico, con endecasillabi prevalentemente *a maggiore*, ma anche a livello lessicale. Emblematico, a questo proposito, il recupero dei tre termini dell'*incipit*, coi loro referenti, nella chiusa (uomo-cielo, uccello-gabbia, legno/cose-mare).

L'elenco dei numerosi sostantivi, oggetto dell'effetto dei «giorni oscuri», conferisce al testo un tono assertivo in contrasto con la scena rappresentata:

[...] I giorni oscuri,

---

<sup>117</sup> Si veda Maria Luisa Vecchi, *Nelo Risi*, in *Ritratti critici di contemporanei*, «Belfagor», Firenze, Olschki, vol. XXXVIII (1983), n. 4, pp. 415-432: pp. 415-416.

<sup>118</sup> Questa si intravede benissimo nell'impostazione stessa del testo, che si configura come una sequenza di fotogrammi, quasi un rapidissimo cortometraggio.



come pioggia che lava un cimitero,  
han lasciata deserta la mia terra  
più feroce la tinta delle rose,  
in sospetto la pace; compromessa  
sul filo del rasoio va la sorte.

Una delle due similitudini presenti nei versi riportati, trasmette con forza la natura mortuaria della realtà: il tempo porta oscurità (i giorni sono oscuri «come pioggia che lava un cimitero», v. 4) e immobilità (per la ruggine che si annida «come sabbia / tra le secche giunture», vv. 11-12).

Inoltre, giocano un ruolo importante le rime e le assonanze, specialmente nella prima metà del testo. Se si considerano le due coppie «mare» / «male» (vv. 1-2) e «prigionieri» / «cimitero» (vv. 3-4), si è tentati di intendere i primi tre versi e mezzo come l'*ictus* fondamentale, la porzione dove si concentra un'accentazione di senso preponderante, in grado di far conseguire logicamente i versi successivi. *Situazione* si potrebbe così dividere in due parti: la prima, con la constatazione lucida, dal verso 1 al verso 8; la seconda, di seguito (vv. 9-15), a esibirne, sempre fedelmente a uno svolgimento razionale, la serie di implicazioni 'naturali'.

Un uomo sotto il cielo. Un legno in mare.  
L'uccello nella gabbia. Ma che male  
ci dannà prigionieri? I giorni oscuri,  
come pioggia che lava un cimitero,  
han lasciata deserta la mia terra  
più feroce la tinta delle rose,  
in sospetto la pace; compromessa  
sul filo del rasoio va la sorte.

Fin da subito (vv. 1-8), l'interrogativa tra il secondo emistichio del verso 2 e il primo del verso successivo («Ma che male / ci dannà prigionieri?», vv. 2-3) dà una spiegazione e una specificità *à rebours* ai primi tre emistichi: l'«uomo sotto il cielo», il «legno in mare» e «l'uccello nella gabbia» altro non sono che i tre correlativi di un senso di condanna e prigionia. È forse la constatazione cardinale a cui si legano altre

tre constatazioni, seppure più lievi. Il momento presente, descritto come privo di luce («i giorni oscuri», v. 3) comporta tre contingenze piuttosto gravi da sopportare, segnali di dolore e solitudine: la terra si desertifica, la sensibilità si acuisce, i colori degli oggetti sono più intensi, rasentano una forma di violenza nel proprio manifestarsi cromatico; la pace desta sospetti («han lasciata deserta la mia terra / più feroce la tinta delle rose, / in sospetto la pace», vv. 5-7). In sintesi, «sul filo del rasoio va la sorte» (v. 8).

Rispetto a *Frammento* di Rebora, che si è definito un “testo liminare”, il *limes*, nel caso di Risi, non è più un confine biunivoco o il tramite di una potenziale osmosi, ma chiude e recinta. Il filo del rasoio del verso 8 non tarda per questo a trasformarsi in «cancelli» che «si chiudono», convertendosi, da oscillazione incontrollabile tra bene e male, in male certo.

Si chiudono i cancelli  
una volta dipinti: ora che il tempo  
la sua ruggine annida come sabbia  
tra le secche giunture,  
le frontiere  
dell'uomo, dell'uccello, delle cose  
sono il cielo e la gabbia, sono il mare.

Il tempo non solo è buio, ma non scorre. È rugginoso e costringe, per questo, a rimanere tra le sbarre. Le uniche prospettive, diversamente dal caso di Sereni, sono metaforizzate in frontiere inscalfibili, ovvero porte che non si aprono. Troppo pesanti da scardinare, non vale più alcuno sforzo a spezzarle.<sup>119</sup> Eppure, a suggerire una speranza, nel solleccito a sottrarsi dall'orizzonte immobile, si pone la parola di chiusura (*topos* per antonomasia della libertà): il lemma «mare» (v. 15).

---

<sup>119</sup> Si ricordi il sereniano «impeto / che poco fa spezzava la frontiera» su cui ci si è soffermati analizzando il testo *Zenna*.

4.5. Renzo Modesti: *Casa. Lo spazio di una resistenza.*

La strada snoda ancora un agile  
pensiero e ti raggiunge con un'ombra  
di affanno quando spicchi alla curva  
i due cipressi e una pace di bosco.

La polvere non ti porta via  
se anche stinge le querce e vi depone  
il segreto degli anni, quasi paglia  
guidata dalla scala a vestire lo stollo.

La cicala segna il passo del sole  
che raggira la solitudine serena  
dei tuoi muri squadrati, o mia casa,  
tu sola immobile nel tempo,

sicura in tanto spazio da non perderti  
tra ulivi e rincorse scapigliate di voci,  
eco immemorabile di sere al canto altero  
di un colonnello nella foresta senza ore.

(17 ottobre 1950)

Il testo *Casa* di Renzo Modesti, in quartultima posizione nella sezione che gli è riservata in *Linea lombarda* (come inedito), due anni dopo entra in *Due di briscola* (1954). Si tratta, come ricorda Paolo Senna,<sup>120</sup> della terza uscita di Modesti per la collana “Oggetto e Simbolo”, se si tiene conto che, dopo la sua comparsa in *Linea lombarda*, figura anche in *Quarta generazione: la nuova poesia* (nello stesso 1954 di *Due di briscola*), a cura di Erba e Chiara.

Scrivono Anceschi nella *Prefazione* che in Modesti «un casto affetto del paesaggio» presto si dispone «ad alludere alla sentenza»;<sup>121</sup> la notazione è stata ben chiosata da

---

<sup>120</sup> Si veda Paolo Senna, *Alle origini del “romanzo” di Renzo Modesti*, cit.

<sup>121</sup> L.A., *Prefazione*, cit., pp. 24-25.

Paolo Senna nell'*Introduzione* all'ultima edizione di *Due di briscola*: «è vero, a patto di non separare ciò che deve rimanere congiunto: la descrizione stessa, la fase di appropriazione lirica del paesaggio (o dell'oggetto) è già essa stessa giudizio morale sul presente». <sup>122</sup>

Illuminati da entrambe le osservazioni sulla felice congiuntura che in Modesti si avvera tra l'affetto del paesaggio e il suo riflesso morale (ora messa in risalto nella sua duplicità, ora nella sua unitarietà), si focalizzano adesso alcuni passaggi di *Casa*. Scorrendo il testo, viene abbastanza spontaneo seguire il soggetto lirico e il movimento del suo 'rincasare'. Il lettore si ritrova a seguire letteralmente la voce: sembra di essere orientati dalla posizione marginale e ombrosa di un bosco, fino a un interno domestico, ultimo baluardo e riparo dall'instabilità dell'esterno. Specialmente le prime tre strofe legittimano l'attribuzione al *tempo* di Modesti di un moto circolare. La curva che rivela al passeggiatore che rientra «i due cipressi e una pace di bosco» (v. 4) riesce a fare slittare il quadro 'affettuoso', per dirla con Anceschi, verso una considerazione gnomica sulla polvere:

La polvere non ti porta via  
se anche stinge le querce e vi depone  
il segreto degli anni, quasi paglia  
guidata dalla scala a vestire lo stollo.

Il deposito della polvere, che custodisce «il segreto degli anni» (v. 7), intorno alle querce, è associato all'accumulo della paglia «guidata dalla scala a vestire lo stollo» (v. 8). Ecco il tempo come crescita (di memoria e vissuto) intorno a un perno: prima «le querce», poi «lo stollo». Una circolarità che, di fatto, torna a tracciarsi in una scelta successiva, nel 'giro del sole' («del sole / che *raggira* la solitudine serena», <sup>123</sup> vv. 9-10) intorno all'abitazione. L'importanza della terza e della quarta strofa, così, si accentua sia per il protrarsi del movimento, sia per un passaggio in primo piano dell'*oggetto* principale, che con una personificazione, viene apostrofato dal poeta (cioè la casa-baluardo posta a titolo, emblema di una stabilità invocata e garantita):

---

<sup>122</sup> Paolo Senna, *Alle origini del "romanzo" di Renzo Modesti*, cit., p. 10.

<sup>123</sup> [corsivo mio].

La cicala segna il passo del sole  
che raggira la solitudine serena  
dei tuoi muri squadrate, o mia casa,  
tu sola immobile nel tempo,

sicura in tanto spazio da non perderti  
tra ulivi e rincorse scapigliate di voci,  
eco immemorabile di sere al canto altero  
di un colonnello nella foresta senza ore.

Per ricavare ancora qualche considerazione sulla temporalità del testo, si faccia caso al contrasto tra il profilo della casa e la rappresentazione del mondo che le gravita intorno, disordinato e imprevedibile, tanto mobile da risultare indomabile. La casa, prima «immobile» (v. 12), poi «sicura» (v. 13) e, infine, origine di un'«eco immemorabile» (v. 15), è poi contrassegnata con altre determinazioni: i «muri *squadrate*» (v. 11),<sup>124</sup> che la proteggono dal perdersi «tra ulivi e rincorse scapigliate di voci» (v. 14). Paolo Senna equipara la dimensione della memoria in Modesti a una «curva sentenziosa, gnomica, per cui il presente non può fare a meno del passato».<sup>125</sup> Oltre alla «curva» (che ci riconduce sia all'osservazione di Anceschi da cui si è partiti, sia alla curva fisica della strada per la quale, nel testo, il soggetto rincasa), proprio alla luce della definizione di Senna, si riempie di senso anche l'aggettivo «immemorabile»: alla lettera, 'che non si può ricordare', ma anche che si *deve* ricordare, se è vero che il presente di Modesti non può prescindere dal passato. Non si hanno mai risposte certe dall'ermeneutica, ma gli ultimi versi fanno intravedere l'oggetto dell'urgenza mnemonica in quel «canto altero / di un colonnello nella foresta senza ore» (vv. 15-16). Non si può neanche dire con certezza che si tratta di un 'fantasma' preciso, quello del fratello Giuliano (la cui morte, avvenuta poco dopo l'8 settembre del '43 in Albania, attraversa tutta la raccolta). Ciò che si decifra è una sola sicurezza: la casa degli affetti resta l'incancellabile «eco» a una solitudine che, ancora fieramente, si

---

<sup>124</sup> [corsivo mio].

<sup>125</sup> Paolo Senna, *cit.*, p. 11.

lascia sospesa in quel non-tempo. È questo il punto di contatto, ancora, tra *remoto* e *vicino*, che vale la pena rammentare.

#### 4.6. Luciano Erba: Küssnacht.

L'agave rasoziata  
il buco nel tappeto  
dedica sola che so  
(treni che si saliva insieme a notte  
un nodo di cravatta al grigio specchio  
di una persa locanda  
ieri che si dissangua  
uomo che fui)  
poi  
farò il soldato  
avrò tabacco scuro e in vita  
una cinghia di pelle  
tanto  
io non sono più niente  
o il male  
ultimo bene che rimane.

In quarta posizione dopo *La nuova generazione*, *Sole dell'avvenire*, *La giacca a quadri*, il testo<sup>126</sup> di Luciano Erba presenta da subito alcune somiglianze con quello di Nelo Risi. La similitudine si attesta su due livelli:

1. Formale, per alcune scelte sintattiche: le frasi nominali, l'accumulazione di oggetti-simulacro (alcuni di questi, senza l'articolo).
2. Semantico-contestuale, per il messaggio che si ricava in senso lato: l'inattendibilità di un passato che apre lo spazio a un presente di dolore.

---

<sup>126</sup> Ora in Luciano Erba, *Tutte le poesie*, cit., p. 49.

La significatività dell'esempio testuale si deve anche al suo sviluppo simmetrico, seppure diversamente rispetto al caso di Risi. Qui la simmetria, infatti, è data da una chiusura ad anello rispetto ai piani temporali:

<p>vv. 1-3:</p> <p>L'agave rasoziata</p> <p>il buco nel tappeto</p> <p>dedica sola che so</p>	<p>Dimensione <i>presente</i></p>
<p>vv. 4-8:</p> <p>(treni che si saliva insieme a notte</p> <p>un nodo di cravatta al grigio specchio</p> <p>di una persa locanda</p> <p>ieri che si dissangua</p> <p>uomo che fui)</p>	<p>Dimensione <i>passata</i></p>
<p>vv. 9-12:</p> <p>poi</p> <p>farò il soldato</p> <p>avrò tabacco scuro e in vita</p> <p>una cinghia di pelle</p>	<p>Dimensione <i>futura</i></p>
<p>vv. 13-16:</p> <p>tanto</p> <p>io non sono più niente</p>	<p>Dimensione <i>presente</i></p>

o il male  ultimo bene che rimane.	
--	--

Così come nell'*incipit* il presente, connotato dai due oggetti-emblemi di un tempo che non si 'rattoppa', resta mutilo (l'agave rasoziata, il tappeto bucato), allo stesso modo la seconda parte incentrata sul passato è segnata da un corredo di oggetti e gesti sintomatici di un senso di abbandono. I treni notturni, lo specchio «grigio» (v. 5) dove ci si riannoda la cravatta, la locanda «persa» (v. 6). Il passato è così ferito da dissanguarsi: esito estremo della ferita che accompagna la sua esplorazione.

La terza parte, più concisa, tematizza l'arrendevolezza o incapacità di reagire: i due futuri ai vv. 9-12 sono legati da una logica che sollecita un effetto sarcastico, di straniamento. Il nichilismo tocca così l'apice e porta il vittimistico «tanto» (v. 13) a precipitare, fino alla chiusa (drammatizzata dall'assonanza male/rimane, vv. 15-16):

tanto  
io non sono più niente  
o il male  
ultimo bene che rimane.

La poetica della riflessione, in questo caso, origina un automatismo con un esito tragico. L'obbligo di guardare al futuro senza riuscirci porta alla rassegnazione totale: «io non sono più niente» (v. 14).

Con rovescio paradossale, conviene 'essere niente'. Anche se così non fosse, infatti, l'io sarebbe «il male» (ovvero «l'ultimo bene che rimane»), cioè il contrario del bene.



*Capitolo secondo.*

*Voci fuori dal coro: Antonia Pozzi e Piera Badoni*

*Considerazioni preliminari I. La ragione critica*

Qualche informazione su cui fondare la ragione del presente capitolo: ancora nell'ottica di riabilitare la Linea lombarda, restituendole la dignità di un *nome*, mi sono appellata alla notazione di Pasolini nella recensione del 1954 (come si leggerà, qui, nel sottoparagrafo 2.2), laddove scrive che, almeno a due voci femminili dello stesso periodo sarebbe spettato figurare nel volume del '52. Sono i nomi di Antonia Pozzi e Piera Badoni. Sebbene la prima sia più nota, non tanto e banalmente per la sua triste vicenda biografica, quanto grazie a Sereni e per la curatela a firma di Eugenio Montale della seconda edizione di *Parole* (1948), il caso Badoni è passato sotto silenzio (non secondariamente per la precoce scomparsa, lo scorso 2021, dello studioso che se ne interessò con maggiore impegno, Matteo Mario Vecchio).

A giustificare la necessità di rivalutare il caso Pozzi-Badoni si pongono due ragioni di fondo. La prima per importanza, evitando ipotesi ermeneutiche su intertestualità non abbastanza tracciabili nel concreto, è la rete di rapporti che, invece ben documentata, testimonia l'attiva partecipazione di entrambe al *milieu* dei primi sei autori della Linea - non solo nella sua 'parte banfiana', ma tenuta viva anche per vie proprie, senza passare dalla mediazione del filosofo e docente.

Solo per citare alcuni esempi, al di là della lettera di Montale già pubblicata dallo stesso M. M. Vecchio, e allo scambio epistolare tra Sereni e Vigorelli (se ne scrive nel paragrafo successivo sulla lacuna), gli Archivi degli Eredi Badoni conservano documenti epistolari inediti a firma di Delfini, Buzzati, Savinio, Vigorelli, la cui ricognizione precisa si rimanda altrove, al futuro prossimo. Bastino qui un paio di riferimenti: in una lettera dattiloscritta del 1945 di Carlo Bo indirizzata alla sorella di Piera, Sofia Badoni (laureata nel '35 in architettura, con Piero Portaluppi, al Politecnico di Milano), per il tramite della destinataria, Bo interpella Piera affinché gli presti un'edizione di Sainte-Beuve che gli occorre e che, a causa della guerra, non può procurarsi. Un'altra lettera manoscritta datata 1992, ancora a firma di Carlo Bo e indirizzata alla stessa Sofia, contiene non solo l'esortazione a ripubblicare le poesie di sua sorella in versione accresciuta, ma annuncia a Sofia Badoni la morte di Roberto

Rebora (altra prova dei contatti con la Linea lombarda), prima di congedarsi come un «vecchio amico» (cit.).

In secondo luogo, ancora per importanza (ossia accertabilità) ai fini della riqualificazione che è oggetto del capitolo, la loro partecipazione al dibattito di quegli anni è *sui generis*, anche per quanto riguarda la produzione e il piano compositivo: scrivono infatti giovanissime, nello stesso periodo, e maturano due stili diversi. La ricerca espressiva che le distingue (rendendole voci anticonvenzionali rispetto a una prassi), prescinde dalla distanza cronologica delle biografie, facendone due casi di scrittura almeno da tenere in considerazione: se la morte di Antonia Pozzi, precedendo di molto quella di Piera Badoni (stesso anno di nascita, Badoni vive altri cinquantun anni, fino al 1989), indurrebbe a desumere l'ovvietà della loro divergenza stilistica (le prime poesie di Piera Badoni sono proprio del '38), tuttavia gli Archivi degli Eredi Badoni dimostrano che l'inizio delle loro prove espressive si data negli stessi anni (cioè precocemente anche per la poetessa lecchese). Un diario dei molti, inediti, di Piera (una trentina) posseduti dagli Eredi, rivela sia la sincronicità con l'avvio della scrittura di Pozzi (il diario è del '25, Piera ha tredici anni) sia l'immediato innesto del tono ironico tipico della famiglia, in senso lato (ovvero condiviso con le preziose amicizie culturali e letterarie dei Badoni).

Per quanto riguarda l'ironia che contraddistingue lo stile badoniano dal tono più sacrale di Pozzi (sul confronto analitico e testuale si sofferma l'ultimo paragrafo del capitolo), il diario in questione, o meglio «quaderno», è così titolato nel frontespizio: «*Quaderno di Diana* [il nome è manoscritto, come il seguito separato da capoverso] Cominciato il 30 aprile 1925 (giovedì) Finito il 10 marzo 1926 (martedì)». L'ironia si desume dalla sua prima pagina: la giovanissima Badoni descrive le tre sorelle Laura, Sofia e Rosa (è l'anno in cui il padre si risposa - oltre a loro è affiancata dal fratello Antonio; di lì a breve sarebbero nate altre sette sorelle), insistendo giocosamente sui difetti fisiognomici di ognuna. Un'altra prova di quanto l'ironia fosse un 'uso' radicato nella famiglia Badoni, consiste in un piccolo manufatto che ho rinvenuto nella biblioteca di Piera, ad opera di Angelo Beretta, amico suo coetaneo. Si tratta di una riscrittura di *Felicità, che pure esisti* (Sormani, 1948). Si intitola *Arriverà, se tu resisti* (riporta la data: ottobre 1948; rilegato a mano dallo stesso Beretta, consta dello stesso

numero di pagine del volume per Sormani, di cui propone una riscrittura ironica, quasi ‘sovrimpressa’, cioè seguendone l’ordinamento testo per testo).

### *1. Due vite affini. Cenni biografici.*

A un’analisi approfondita, le vite di Antonia Pozzi e Piera Badoni si rivelano affini, sia per alcune sincronie biografiche (la comune nascita nel 1912) e accidentali (alcuni lutti di figure maschili familiari, ora in senso stretto, ora ‘acquisite’)<sup>127</sup> sia per certi incontri esistenziali e formativi del medesimo *milieu*, quindi per un parallelismo che ne accomuna le complesse strutture familiari, sebbene di diversa estrazione (aristocratica quella di Antonia Pozzi, borghese-industriale quella di Piera Badoni), nella cui orbita entrambe si muovono con devozione.

La «gracile e perigliosa»<sup>128</sup> Antonia nasce a Milano il 13 febbraio 1912. Trascorre un’infanzia e una giovinezza tranquille, circondata dall’affetto dei suoi familiari, a cominciare dai genitori Roberto Pozzi, avvocato, e Carolina Cavagna Sangiuliani di Gualdana, soprannominata Lina, primogenita di Antonio e Maria Gramignola; il nonno non potrà invece instaurare un rapporto con la nipote, in quanto muore nel 1913, quando Antonia ha appena un anno; al suo posto agirà la vicinanza di sua nonna Maria, detta Nena, a cui resterà molto legata. Vi sono poi le zie Ida, sorella del padre, Luisa, Pina e Antonia, sorelle della madre.

La vita di Antonia «si svolge in un ambiente aristocratico-borghese colto e raffinato»,<sup>129</sup> tra lezioni di pianoforte, di disegno, ricamo, quindi i lunghi viaggi, le assidue presenze alla Scala (dove la entusiasma un’esecuzione della *Madama Butterfly* diretta da Toscanini), le voraci letture. Considerata la sete di conoscenza che dimostra fin dall’infanzia, nel 1917 i genitori decidono di farla formare privatamente, in modo che acceda direttamente alla seconda elementare. L’anno successivo (1918) si rivela

---

<sup>127</sup> Nel caso di Antonia, il lutto del fratello del professore Antonio Maria Cervi, che ella vive come se avesse colpito il suo stesso nucleo familiare. Nel caso di Piera, suo fratello Antonio, morto nell’attraversamento del canale di Sicilia durante la Seconda guerra mondiale.

<sup>128</sup> La definizione è di Cristina Campo (pseudonimo di Vittoria Guerrini), *Due poeti*, in “Il Giornale del Mattino”, 28 giugno 1955 (a firma di Vittoria Guerrini), ora in Ead., *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002, p. 48.

<sup>129</sup> Antonia Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Milano, Ancora, 2018, p. 7.

ad Antonia il nuovo mondo di Pasturo, località ai piedi della Grigna dove il padre, l'anno prima, ha acquistato una villa: con le sue montagne e i suoi fiori, è un teatro naturale che esercita un grande fascino su Antonia. Si abitua presto a immergersi nei boschi e compie lunghe incursioni. Matura così una vera e propria simbiosi col luogo, da cui trae benessere e ispirazione.

Iscritta al liceo Manzoni dal 1922 al 1927, conosce il professore di lettere antiche Antonio Maria Cervi, di cui si innamora. Questi non tarderà a diventare per lei un punto di riferimento fondamentale. La vita di Antonio Maria Cervi è tragicamente segnata dalla perdita del fratello Annunzio, morto sul Monte Grappa il 25 ottobre 1918, un lutto verso cui Antonia rivela fin da subito una 'materna' comprensione. Il 1929 è un anno-spartiacque: parallelamente alle prime prove di scrittura poetica, oltre che di fotografia, prende avvio un'intensa corrispondenza col professor Cervi, che l'anno prima è stato trasferito a Roma. Lo scambio tra i due è tuttavia minato sia da un'incompatibilità sulle convinzioni religiose (Antonia, incitata da Antonio Maria, non vuole piegarsi a una fede per condiscendenza, ma intende arrivarci per autonoma risoluzione), sia dalla presenza ostacolante del padre, che non ritiene il professore adatto alla figlia, non solo per la notevole differenza di età, ma soprattutto per le umili origini di lui. Le preoccupazioni di Roberto Pozzi sono tanto profonde da portarlo a minacciare il professore di un duello. Il 1933, di conseguenza, è l'anno in cui Antonia è costretta a dimenticare quel rapporto, come si deduce dalla stesura di *Vita sognata*, dieci liriche dedicate al professor Cervi. Intanto, nel 1930, Antonia si è iscritta all'Università Statale di Milano, dove segue i corsi di Borgese, Martinetti, Castiglioni, Morselli, Errante, Banfi, e dove entra in contatto con un gruppo di coetanei (Remo Cantoni, Enzo Paci, Vittorio Sereni, Alberto Mondadori) che gravitano intorno al docente di Storia della Filosofia e di Estetica di quegli anni, Antonio Banfi stesso, personalità antidogmatica e aperta ad accogliere i risvolti più aggiornati della filosofia europea. Tra i nuovi contatti, stringe un particolare legame con Remo Cantoni, che ben presto diventa un secondo amore ideale, costretto a estinguersi nel 1934-1935 (gli anni in cui Antonia si dedica alla scrittura della tesi di laurea),<sup>130</sup> in quanto non ricambiato. Banfi ha il doppio ruolo di allargare gli orizzonti culturali di Antonia e, allo stesso

---

<sup>130</sup> Discussa con Banfi nel 1935, riguarda gli anni della formazione letteraria di Flaubert.

tempo, di frustrarne la vocazione poetica, ribadendo quanto le intimò Enzo Paci («Scrivi il meno possibile»)<sup>131</sup> Nel 1936 soggiorna brevemente in Austria, mentre all'inizio del 1937 è in Germania, dove studia la letteratura e la lingua tedesca. Una volta rientrata, si avvicina sempre di più a Dino Formaggio, studente lavoratore, anch'egli della scuola banfiana. Assieme a Formaggio, Antonia frequenta le zone periferiche milanesi, dove porta assistenza agli ospiti della casa degli sfrattati, come faceva qualche anno prima in compagnia dell'amica Lucia Bozzi. In ottobre comincia un servizio di supplenza all'Istituto Schiaparelli, che si prolunga fino alla primavera 1938, quando si conclude l'anno scolastico. È il periodo in cui la coglie il desiderio di dedicarsi a un romanzo storico che abbia al centro la figura della nonna materna e, come sfondo, la pianura lombarda. Dopo essersi operata di appendicite, trascorre un periodo di convalescenza in cui mette a fuoco il nuovo progetto. Non esita a parlarne in alcune lettere a un'amica di liceo e università, Alba Binda, e soprattutto in quelle a Nena, ideale protagonista. Con quest'ultima si stabilisce adesso una vera e propria alleanza letteraria: Nena si presta a raccontare alla nipote le sue storie familiari, a partire dalla vita più remota degli avi, e Antonia prende appunti compulsivamente. Si cimenta anche in una serie di indagini 'sul campo' – fa gite in bicicletta alla Zelata di Bereguardo, interroga i contadini sull'originaria estensione dei possedimenti dei suoi avi, fotografa animali, barche, boschi; realizza una vera e propria base documentale per il romanzo, il cui progetto comincia a starle a cuore. Sogna una vita semplice e legata alla terra, accanto a Dino Formaggio; ma questi non sembra ricambiarla. Il peso della seconda delusione affettiva e un periodo di smarrimento, aggravato dall'emanazione delle leggi razziali (che ha, tra l'altro, concrete ricadute sugli amici Treves, costretti a trasferirsi in Inghilterra in quanto ebrei e socialisti), convincono Antonia che è destinata a restare inascoltata. Si toglie la vita il 2 dicembre 1938, ritrovata esanime nel pomeriggio, in un prato verso Chiaravalle dove ultimamente si recava per lunghe pedalate con Dino.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Antonia Pozzi, *Diari e altri scritti*, a cura di Onorina Dino, note ai testi e postfazione di Matteo M. Vecchio, Viennepierre, Milano, 2008, p. 41.

<sup>132</sup> Tra le fonti consultate per raccogliere le notizie biografiche di Antonia Pozzi, mi sono rivolta soprattutto alla versione riportata nell'ultima edizione di *Parole*: si veda Onorina Dino, *Antonia Pozzi. «A cuore scalzo / e con laceri pesi / di gioia»*, in Antonia Pozzi, *Parole*, Milano, Ancora, 2015, pp. 5-16.

Piera Badoni, lecchese, nasce il 29 dicembre 1912. È la terza di cinque figli, dopo la primogenita Laura, di tre anni più grande, e Sofia, maggiore di Piera di un anno; dopo di lei Rosa, più piccola di due anni, e Antonio, minore di Piera di quattro. Il padre Giuseppe Riccardo Badoni è un industriale siderurgico di fama internazionale.

«Piera Badoni cresce e si forma in un contesto familiare di alta borghesia industriale radicata da due secoli in territorio lecchese e profondamente pervasa da un sostrato di solido praticismo lombardo».<sup>133</sup> Piera perde la madre Adriana Molteni nel 1918, in seguito a un attacco di influenza spagnola; dal secondo matrimonio del padre, che avviene nel 1925 con Emilia Gattini, nasceranno altre sette figlie. La morte della madre di Piera è il primo di una serie di lutti che avrebbero sconvolto i Badoni: prima il marito di Sofia, Giuseppe Mazzoleni, morto in un incidente, poi la morte del fratello Antonio, disperso in guerra nel Canale di Sicilia. L'evento pone anche il problema dell'eredità dell'industria paterna: unico erede maschio, Antonio era stato designato come prosecutore naturale dell'attività di famiglia.

Piera non frequenta l'università, diversamente dalle sorelle Laura e Sofia, e dal fratello Antonio; ciononostante la sua formazione, che avviene in modo personale e fuori dagli schemi, è ricchissima: si nutre di numerose letture, da Thomas Mann ad André Gide, mentre via via prende forma una personalità fortemente antifascista. La sua particolare formazione la porta per un anno (1933) a Francoforte, dove impara il tedesco; dai primi anni Quaranta è spesso a Firenze e a Forte dei Marmi, dove entra in contatto con Antonio Delfini, Eugenio Montale, Carlo Bo, Alessandro Parronchi; a Milano frequenta Dino Buzzati, Orsola Nemi, Emilio Radius, Giancarlo Vigorelli, Vittorio Sereni, con i quali instaura delle corrispondenze epistolari, spesso a quattro mani con la sorella Sofia.

Le prime poesie di Piera risalgono al 1938, anno dell'incidente del cognato Mazzoleni e della morte di Antonia Pozzi (di cui Piera si procurerà la prima edizione di *Parole*, quella del 1943 uscita per Mondadori con la curatela di Sereni); la prima e unica raccolta di Piera Badoni compare soltanto dieci anni dopo, per la Tipografia Sormani di Milano, con il titolo *Felicità, che pure esisti* (1948). Lo sperimentalismo che si apprezza nel volume è notato da Anceschi tre anni dopo (1951), ma non lo colpisce

---

<sup>133</sup> Matteo M. Vecchio, *Antonio Delfini-Piera Badoni: carteggio (1942-1945)*, «Paragone Letteratura», vol. LX, n. 84-86 (2009), p. 16.

abbastanza da fargli inserire la poetessa in *Linea lombarda* (la stessa esclusione che tocca ad Antonia Pozzi).

Segue un lungo silenzio poetico, interrotto nel 1968 con la pubblicazione in rivista di dieci poesie, tra cui una in morte del fratello.<sup>134</sup> Piera pratica l'esercizio della scrittura con una funzione memoriale e, nell'ultima fase della vita, diaristica. Di tale binomio resta traccia in una mole considerevole di diari manoscritti e inediti, oltre che in una serie di quaderni d'appunti che riportano (senza mai rinunciare all'ironia per cui Piera era nota), dettagli e aneddoti della propria vita e di quella familiare.<sup>135</sup> Muore nel 1989.

## 2. Considerazioni preliminari II. Nei dintorni della lacuna

Un paio di appunti già menzionati, rispettivamente per mano di Eugenio Montale e di Vittorio Sereni, dimostrano che sarebbe stato necessario considerare i percorsi di Antonia Pozzi e Piera Badoni meritevoli di un'attenzione critica. Ha scritto Montale su Antonia Pozzi:

Voce leggera, pochissimo bisognosa di appoggi, essa tende a bruciare le sillabe nello spazio bianco della pagina; ma è diffusa, e solo la leggerezza del suono fa difficili a scoprirsi le zeppe e le ripetizioni. Un'aerea uniformità era il suo limite più evidente; la purezza del suono e la nettezza dell'immagine il suo dono nativo.

[...]

Può darsi che un giorno, al vaglio dell'analisi formale, la ghirlanda di Antonia possa avvizzire in qualche foglia, in qualche corolla; ma certo non varrà meno l'evidenza dell'immagine di lei, il centro, il «fuoco» che le sue poesie compongono nell'anima del lettore.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Le poesie sono ora rintracciabili nell'edizione Periplo del 1998: Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti*, a cura di Alba Caprile, Lecco, Periplo, 1998.

<sup>135</sup> Per la biografia di Piera Badoni mi sono rivolta essenzialmente a Matteo M. Vecchio, *Antonio Delfini-Piera Badoni: carteggio (1942-1945)*, cit., pp. 15-38.

<sup>136</sup> Si veda Eugenio Montale, *Parole di poeti*, «Il Mondo», vol. I, n. 17 (1945), p. 6 (recensione ad Antonia Pozzi, *Parole*, Milano, Mondadori, 1943, e a Giorgio Bassani, *Storie dei poveri amanti*, Roma, Astrolabio, 1945), contributo poi riedito, con modifiche e integrazioni, e col titolo *Poesia di Antonia Pozzi*, prima in «La Fiera Letteraria», vol. III, n. 35 (1948), p. 1, e poi, come *Prefazione* ad Antonia Pozzi, *Parole*, Milano, Mondadori, 1948 (pp. 7-14) e 1964 (pp. 11-19); confluito infine in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, 2 voll., Milano, I Meridiani Mondadori, 2006, vol. I, pp. 634-639.

Ha scritto Sereni in una lettera a Vigorelli, a proposito di Piera Badoni:

[A]desso lascia che ti dica quanto m'incantino i versi di P[iera] e soprattutto: // noi non sappiamo se sia / segno d'un vortice appena nato / o d'una tempesta oltre il mare. // È come se uno di noi due avesse parlato del sorriso di B., come se io avessi voluto spiegare il limpido e funesto dell'ultima poesia di *Frontiera*. Qui dentro c'è il nostro modo di guardare le cose, superando le impressioni e la facile grazia dell'incanto momentaneo. E quel sorriso è proprio un sorriso lombardo, con la sua oscura e remotissima origine. Dille – ti prego – quanto io li ammiri. E grazie a te di avermeli fatti conoscere.<sup>137</sup>

La distanza che oggi ci separa da questi ultimi giudizi consente di affermare che tale attenzione critica, di fatto, è mancata. Nel caso di Antonia Pozzi, si è concretizzata solo in parte, cioè non adeguatamente, a causa di un equivoco della ricezione della sua opera;<sup>138</sup> nel secondo caso, invece, l'attenzione, più che inclemente, è stata molto più scarna, fatta eccezione per pochi studiosi che ne hanno intuito la forza.<sup>139</sup>

È curioso che un passaggio di questo frammento presenti parole quasi identiche a quelle di Anceschi, nella *Prefazione*, sulla disposizione lombarda.<sup>140</sup> La lettera a Vigorelli è datata 1941, dunque l'espressione («quel sorriso è proprio un sorriso lombardo, con la sua oscura e remotissima origine»)<sup>141</sup> non può essere una citazione del sintagma anceschiano, del 1951,<sup>142</sup> dieci anni dopo la missiva di Sereni a Vigorelli. D'altra parte, è improbabile che Anceschi avesse letto la lettera, che sarebbe stata citata da Mengaldo solo nel 1991. Eppure, l'analogia lessicale potrebbe suggerire che quei poeti, dediti ad assidui convegni e a un ragionamento 'di gruppo', fossero legati da un

---

<sup>137</sup> Vittorio Sereni, lettera a Giancarlo Vigorelli, 6 marzo 1941, cit. in Dante Isella, *Giornale di 'Frontiera'*, Milano, Archinto, 1991, p. 50.

<sup>138</sup> Ad aver reso difficoltosa la ricezione dell'opera pozziana, si pongono due ordini di problemi. Da un lato, la parziale politura dei testi della poetessa, a motivo della sua precoce morte. Dall'altro lato, l'intervento centrale di suo padre Roberto Pozzi. Questi non solo manovrò, dopo la morte della figlia, la promozione della sua opera, scegliendo cosa censurare e cosa rendere pubblico, ma agì anche concretamente sui suoi testi, operandovi degli interventi redazionali. Cfr. Matteo M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico*, in Id., *Perché la poesia ha questo compito sublime. Antonia Pozzi, otto studi*, Novara, Ladolfi, 2013, p. 136: «alla base della cautela di molti critici [...] vi è forse, soprattutto, lo scoraggiamento, [...] di fronte al pesante protezionismo di Roberto Pozzi».

<sup>139</sup> Sull'opera e la personalità di Piera Badoni, oltre all'*Introduzione a Felicità, che pure esisti* di Alba Caprile, si vedano la recensione al volume del 1998 (e ad A. Pozzi, *Parole*, Milano, Garzanti, 1998) di Folco Portinari, *Donne e poesia*, «L'immaginazione», n. 156 (1999), pp. 29-30, e Carlo Bo, *Piera Badoni: la poetessa che piaceva a Montale*, "Gente", 13 marzo 1999, p. 100.

<sup>140</sup> Si veda la nota 12.

<sup>141</sup> [corsivo mio].

<sup>142</sup> Se si considera che lo scritto di Anceschi compare dapprima su «Aut Aut», e solo l'anno successivo sotto forma di *Prefazione a LL* (1952).



modo peculiare di riferirsi alla poesia, che verosimilmente poté declinarsi in un glossario comune di riferimento.

Il superlativo usato da Sereni, «remotissima» (riferito ad «origine»), si convertirà nell'aggettivo «vicinissimo» di Anceschi; a «remotissima», inoltre, Sereni antepone l'aggettivo «oscura». Tra il sintagma sereniano, «oscura e remotissima [origine]», e quello anceschiano, «[tempo d'origine,] remoto e vicinissimo», intercorre comunque una differenza notevole: Sereni non mette gli aggettivi in antitesi, ma li ascrive a uno stesso piano di 'lontananza' (e indistinguibilità) rispetto al soggetto; viceversa, la dialettica dell'espressione anceschiana, dieci anni dopo, avrebbe riferito i due aggettivi a due piani diametralmente opposti.

Anche alla luce di queste considerazioni, si deduce che le poetesse fossero tutt'altro che estranee, come si sarebbe indotti a pensare dalla storia della loro ricezione, alla 'temperatura' della poesia lombarda. Inoltre, non si può neanche motivare la disattenzione critica da loro subita con la semplice preferenza, diffusa in Italia negli anni in cui furono attive (gli anni Trenta, per la Pozzi, precocemente scomparsa nel 1938, e il ventennio 1930-1950 per la Badoni), per la scrittura poetica maschile, a discapito di quella di genere femminile. Questo è certamente avvenuto ed è inconfutabile:<sup>143</sup> in una certa cifra riconosciuta come 'frivola' e troppo marcata da un sostrato autobiografico/sentimentalista, la critica in quegli anni ha identificato un'autorialità femminile, che ha poi stigmatizzato. La stigmatizzazione si acuiva se si considera che, come la presunta curvatura femminile della scrittura poetica, l'equivalenza tra vita e letteratura era stata fortemente incentivata dalla corrente ermetica (si pensi a Carlo Bo), che in quegli anni si riteneva doveroso superare. Uno degli imperativi più diffusi nel dibattito intellettuale del secondo dopoguerra, lo si potrebbe virgolettare in un "Bisogna superare l'ermetismo": era opinione condivisa che, una volta liberata dal vincolo col fascismo, la cultura dovesse tornare a 'respirare',

---

<sup>143</sup> In questa categorizzazione sono caduti esempi della filière femminile otto-novecentesca come Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Vittoria Aganoor Pompili. Più tardi, con tentativi di riscatto cominciati solo negli anni Zero, anche Alda Merini. Ciononostante, è stato osservato come la 'femminilità' della scrittura di quegli anni si offrisse anche come facoltà di svincolarsi dalle maglie di una scrittura, viceversa, strettamente maschile (e che lo facesse quindi consapevolmente). In questo senso la scrittura delle donne può essere emancipatoria dai lacci del maschile, emergendo come l'espressione di un'alterità che possa conferirsi un'identità alternativa, allo stesso tempo acuendo il desiderio, liberatorio, di abbracciare, il reale. Si veda Letizia Lanza, *Scrittura femminile, tra prosa e poesia*, «Contributi», [www.societadelleletterate.it](http://www.societadelleletterate.it), *passim*.

epurata da ogni traccia di quel rapporto. In questa lettura, l'ermetismo è un vizio<sup>144</sup> culturale ormai anacronistico, un'impronta che dev'essere cancellata. L'identificazione di biografia e arte promossa dagli ermetici, con gli anni della guerra e della Resistenza, cede il passo alla lingua della cronaca e della storia, che irrompono nello spazio dell'interiorità: la «specializzazione mistico-metafisica della coscienza poetica» muta di segno in un nuovo «impegno politico-esistenziale».<sup>145</sup> Ma la motivazione storica non è di per sé sufficiente. Di seguito si chiariranno, allora, le ragioni più verosimili all'origine non solo dell'ingiusta marginalizzazione critica, ma anche dell'equivoca ricezione dell'opera di Antonia Pozzi e Piera Badoni.

### *2.1. Una ricezione distorta. Dal vaglio di Montale a una lettera di T.S. Eliot.*

Per quanto riguarda Antonia Pozzi, l'equivoco principale che ha indotto a una ricezione distorta della sua produzione, è largamente imputabile a una coazione a ripetere (per almeno qualche decennio) di un errore: quello che portava la biografia dell'autrice a fondare, secondo una relazione speculare, lo sviluppo della sua scrittura. A questa lettura, come vedremo, avrebbe contribuito non poco la presenza del padre di Antonia, Roberto Pozzi, censore, pilota e promotore della poesia della figlia lungo traiettorie che volevano veicolarne un'immagine 'santificata' e, dopo la sua morte, vittima del sistema, restituendone una fisionomia spesso lontana dai nuclei più profondi della sua ricerca. Un altro significativo ruolo, in questo senso, fu quello di Montale. È curioso come il poeta, su entrambe le poetesse, abbia espresso lo stesso rilievo: pur riconoscendo all'opera di Antonia la sfortuna di essere stata precocemente fermata, e dunque perdonandole di non avere avuto il tempo di temprarsi e rimodulare la propria «eloquenza» («la non-poesia, l'eloquenza di Antonia sia considerata come la ineliminabile, necessaria matrice di un'arte che fu stroncata alle soglie del suo sviluppo»),<sup>146</sup> Montale non esita a sostenere che «Antonia Pozzi ci dice troppo di sé, troppe cose che non trovano veramente un'eco nella sua poesia».<sup>147</sup> Dall'altro lato, in

---

<sup>144</sup> A parlare in questi termini della corrente ermetica è, tra gli altri, Alfonso Berardinelli. Si veda Alfonso Berardinelli, *Poesia del dopoguerra*, capitolo (11) facente parte di: *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

<sup>145</sup> Ivi, p. 452.

<sup>146</sup> Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, cit., p. 639.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

una lettera a Piera Badoni su *Felicità, che pure esisti* (1948), Montale si rifiuta di scriverne la prefazione: non è convinto che la poesia della Badoni funzioni, la ritiene inclassificabile, viziata, a suo avviso, da un'indecisione tra forma diaristica e forma lirica:

Carissima Piera,

devi scusarmi se non ho consegnato le poesie al signore che s'è presentato a ritirarle. Ero sicuro che dopo pochi giorni sarei venuto a Milano io, per restituirle di persona. Invece tutto è sfumato, perché il mio giornale non ha soldi, e se verrò, com'è sempre possibile, verrò a fare altre cose. La prefazione non mi è riuscito di farla, anche perché ho rifiutato un favore simile a un paio di poetesse, una di qui e una di Milano, e temo provocherei dei per male senza fine. E poi è difficile farla in un genere di poesia come questa, che *sfugge quasi a ogni classificazione*,<sup>148</sup> o meglio si potrebbe fare se nel libro fossero aggiunte ancora tre o quattro cose, più costruite, dove dal diario si passasse alla lirica nel senso ordinario della parola, e che permettessero perciò di tracciare uno sviluppo, una parabola dello stile. Di cose simili non ne hai, per caso? Non vorrei tu avessi sacrificato qualcosa di più disteso, per limitarti alle note più intime. Bada che a me queste tue pagliuzze di poesia piacciono molto, e non cerco affatto di menare il can per l'aja, parlandoti così; c'è dentro una delicatezza d'anima veramente eccezionale e dei suoni leggeri, indovinatissimi, con appena qualche rara stonatura qua e là. Vedi «così l'acqua del ponte se ne va»; a cui seguono tre versi che sono una ripetizione e un'amplificazione, con un'aggiunta di poesia. Ecc. (Anche nella punteggiatura dovresti deciderti fra il sì e il no).<sup>149</sup>

Non solo l'accusa di anacronismo contro la poetica ermetica si ripercuote sul genere 'femminile' (cioè, anche la poesia delle donne viene accusata della confusione

---

<sup>148</sup> [corsivo mio].

<sup>149</sup> La lettera – missiva pubblicata entro il contributo di Matteo M. Vecchio, *Una lettera di Eugenio Montale alla poetessa Piera Badoni (1946?)*. Con un ragguaglio su Antonia Pozzi, «L'immaginazione», n. 256 (2010), pp. 17-19 – è stata reperita tra le carte dell'archivio di Piera Badoni, attualmente in possesso degli Eredi. Il testo è, a eccezione della firma, dattiloscritto, *recto e verso*, su carta da lettera intestata «IL MONDO | LETTERE SCIENZE ARTI MUSICA | FIRENZE | Palazzo Strozzi». L'intestazione è cassata da tratti di penna obliqui.

vita/scrittura, ovvero di distrarre dal dovere di *militanza*) a cui appartengono Pozzi e Badoni.<sup>150</sup> Si aggiungono infatti anche questi vagli (Roberto Pozzi, Eugenio Montale), dirottando l'attenzione critica e rendendo più difficile l'interesse per la loro produzione.

Entrambe ne risentono: da un lato sono individualmente private di un interesse critico *consono* e, di conseguenza, relegate in un cono d'ombra editoriale. Dall'altro lato, sono tagliate fuori da alcune operazioni che, dagli anni Trenta agli anni Sessanta, hanno avuto la forza di disegnare un canone della poesia. Piera Badoni, infatti, non compare in nessun'antologia significativa di quegli anni. Diverso è il caso di Antonia— sebbene esclusa, come la Badoni, da *Linea lombarda*, è invece presente nell'antologia, ancora a cura di Anceschi, edita l'anno dopo (1953), *Lirica del Novecento*.<sup>151</sup>

È degno di rilievo anche il particolare effetto che i vagli subiti (*in primis*, come già sottolineato, per l'intervento di Roberto Pozzi e Montale) da Pozzi e Badoni, sortiscono su un'alta fascia della loro ricezione. Mi riferisco a uno scambio epistolare che coinvolge Thomas Stearns Eliot. Esiste infatti una breve lettera dattiloscritta, accuratamente analizzata da Matteo M. Vecchio, per mano di Eliot e indirizzata a

---

<sup>150</sup> Rispetto ad Antonia Pozzi, ad esempio, il genere è definito una poesia «*necessariamente* centrifuga», che ha in questo una «tensione trasgressiva», di contro alle tendenze più 'centrate' «*introversioni centripete (maschili?)*». Cfr. Matteo M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico*, in *Perché la poesia ha questo compito sublime*, cit., p. 140.

<sup>151</sup> Si veda *Lirica del Novecento: antologia di poesia italiana*, a cura di L.A. e Sergio Antonielli, Firenze, Vallecchi, 1953. Nel volume compaiono le tre poesie di Antonia Pozzi intitolate *Inverno lungo*, *Approdo* e *Morte di una stagione*.

Giacinto Spagnoletti, in *Poeti del Novecento*, include la Pozzi nella sezione *La poesia pura e l'ermetismo*, inserendo il testo *Pudore*. Antonia Pozzi figura successivamente nell'antologia *Poetesse del Novecento*, uscita nel 1951 (assieme, tra le altre, a Vittoria Aganoor Pompilij, Luisa Giaconi, Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Maria Luisa Spaziani, Alda Merini). Giovanni Scheiwiller antologizza, di Antonia Pozzi, *Prati*, *Inverno*, *Per un cane*, *Voce di donna*, *La terra*, *Morte di una stagione*. Tuttavia, la poetessa è esclusa da antologie successive, come *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, e *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. D'altra parte, è l'unica presenza femminile novecentesca dell'*Antologia della poesia italiana* curata da Segre e Ossola, insieme ad Amelia Rosselli. Ampliando la campionatura, la Pozzi è inclusa nell'antologia curata da Giuseppe Langella ed Enrico Elli, *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, edita nel 1997, e in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Piero Gelli e Gina Lagorio. Viene esclusa da *Poesia italiana del Novecento* a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, nonché da *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, curata da Edoardo Esposito.

Le poesie di Antonia Pozzi torneranno a comparire solamente tra gli anni Sessanta e Settanta; figurano pertanto nel volume *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma, Savelli, 1976, nonché, prima, nel volume collettaneo, metodologicamente infausto secondo la stessa Frabotta, *La poesia femminile del '900*, a cura di Gaetano Salvati, Padova, Edizioni del Sestante, 1964.

Roberto Pozzi, datata 1954. Si tratta molto probabilmente dell'unico documento epistolare tra di loro, che «idealmente prelude all'edizione in lingua inglese di una nutrita scelta di poesie pozziane, edita in Inghilterra nel 1955 per cura di Nora Wydenbruck Purtscher».<sup>152</sup> Ciononostante esso, pur nella sua esilità, porta l'equivoco della ricezione pozziana su un altro piano di lontananza. La lettera dimostra che dalla lettura della Pozzi approvata e messa in circolazione da suo padre (cioè l'edizione mondadoriana del 1948 introdotta da Montale), è avvenuto un passaggio ermeneutico ulteriore, che allontana ancora di più la ricezione dall'opera pozziana. Si può parlare di 'doppio filtro': se il primo filtro è dato dall'intervento Roberto Pozzi-Eugenio Montale, il secondo è imputabile alla lettura che, per un gioco di domino (dunque per l'influenza di quel primo filtro), restituisce in seconda battuta Eliot.

Si riporta di seguito la lettera del poeta all'avvocato Roberto Pozzi, stilata in francese, la lingua straniera più diffusa in quegli anni in Italia, a dispetto dell'inglese del poeta.

le Toussaint: 1954.

III. Gr. Uff. Avvocato

Roberto Pozzi,

Pasturo,

Val Sassina,

Prov. Como,

Italy.

Cher Monsieur,

Je viens de recevoir, par l'intermédiaire de notre amie la Comtesse Wydenbruck-Purtscher, le beau volume de *Parole* de votre fille Antonia. Je m'empresse de vous remercier de ce don; et j'ai été touché par le charmant dédicace.

Madame Wydenbruck-Purtscher avait attiré mon attention, il y a assez longtemps, à quelques unes de ces poésies, dont j'avais été frappé par la pureté. Je trouve que votre fille fut douée, comme a remarqué Montale dans

---

<sup>152</sup> Matteo M. Vecchio, *Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi. Con una lettera di Eliot a Roberto Pozzi (novembre 1954)*, «Italian Poetry Review», Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 297-313: 304. Si tratta del volume seguente: *Poems*, by Antonia Pozzi, edited by Nora Wydenbruck, London, Calder, 1955.

sa belle préface, et pour la musique du vers et pour l'image. Il me semble aussi – quoique mon ignorance de la langue italienne, ou des subtilités poétiques de la langue, m'interdit le jugement – que le sous-titre «diario di poesia» est juste, et qu'il faut lire tout le livre, afin d'en apprécier la poésie. Tout me rend l'impression d'une grande probité d'esprit.

Madame Wydenbruck-Purtscher m'a prévenu de votre prochaine visite à Londres; j'espère avoir le plaisir de vous saluer en personne; et en attendant, je vous prie, cher monsieur, d'agréer l'expression de ma vive sympathie.

T.S.Eliot<sup>153</sup>

Matteo M. Vecchio ha osservato come Eliot, nella lettera, possa aver decifrato erroneamente l'introduzione di Montale a *Parole*. Nonostante il tono diffusamente gratulatorio della lettera, Eliot si appunta elogiativamente sulla purezza e la musicalità del verso pozziano: «Je trouve que votre fille fut douée, comme a remarqué Montale dans sa belle préface, et pour la *musique du vers* et pour *l'image*». Se comprende quanto scrive Montale, e in ciò concorda con lui, rispetto alla necessità di approntare una lettura della poesia della Pozzi in senso unitario, diaristico, e non “parcellizzato” («Il me semble [...] qu'il faut lire tout le livre, afin d'en apprécier la poésie»), osservazione concorde con la tesi montaliana che nel libro *Parole* si cogliesse, comunque, «l'intero<sup>154</sup> ritratto di una “persona”», tuttavia secondo M. M. Vecchio, Eliot attribuisce una valutazione positiva sicuramente a delle caratteristiche che nell'introduzione Montale individuava come limiti, della poesia di Antonia, riconducibili proprio a quella *purezza* («pureté» nella lettera di Eliot a Roberto Pozzi) che Vecchio denomina una «cifra cardiaca». Il rilievo, infatti, ci ricondurrebbe in

---

<sup>153</sup> Caro signore, / Ho appena ricevuto, grazie all'intercessione della nostra comune amica la Contessa Wydenbruck-Purtscher, il bel volume di *Parole* di vostra figlia Antonia. Mi affretto a ringraziarvi di questo dono; sono stato toccato dall'elegante dedica. / Madame Wydenbruck-Purtscher aveva già da tempo attirato la mia attenzione su qualcuna di queste poesie, dalla cui purezza ero stato colpito: trovo che vostra figlia fosse dotata, come ha rimarcato Montale nella sua bella prefazione, sia per la musicalità del verso sia per l'immagine. Inoltre, mi sembra – sebbene la mia ignoranza della lingua italiana, o delle sottigliezze poetiche della lingua, mi impedisca il giudizio – che il sottotitolo «diario di poesia» sia giusto, e che bisogna leggere tutto il libro per apprezzarne la poesia. Tutto mi restituisce l'impressione di una grande probità di spirito. / Madame Wydenbruck-Purtscher mi ha anticipato della vostra prossima venuta a Londra; spero di avere il piacere di salutarvi di persona; nell'attesa, vi prego, caro signore, di accogliere l'espressione della mia viva simpatia. T.S. Eliot [Trad. e corsivi miei].

cortocircuito laddove, secondo i sostenitori della ‘linea lombarda’ (qui rappresentati da Anceschi e da una certa linea banfiana), l’ermetismo e la poesia femminile rischiano di sovrapporsi, indulgenti a una parola astratta e slegata dal concreto (ante o, forse, si potrebbe azzardare *extra rem*), e per questo moduli da superare. Se da un lato, scrive Vecchio, «le non mediate restanze biografiche dell’opera» che «secondo la lettura montaliana risultano elementi deficitarii [...] sono invece esaltate come marche identificanti della poesia pozziana» da Eliot, dall’altro lato, quelle stesse marche sono, secondo Vecchio, i segni di una sua «pregiudiziale lettura che esalti la presunta cifra essenzialmente cardiaca della scrittura femminile».<sup>155</sup>

A partire da quest’ultima interpretazione di Vecchio, occorrono adesso due puntualizzazioni: una sul binomio *autobiografismo-confessionale*, la seconda sull’equivoco *diario-unitarietà* (del macrotesto).

Ma prima ci si sofferma sull’uso dell’aggettivo «pregiudiziale», che lo studioso attribuisce a Eliot, per una chiosa. Bisogna ricordare infatti che, quantomeno, questi ha in mente una poesia tradizionalmente diversa da quella che ha come riferimento Montale. Anche limitandosi al ‘femminile’, già da Emily Dickinson, passando per Sylvia Plath e Anne Sexton (e si potrebbe estendere il discorso al premio Nobel 2020 Louise Glück), la poesia americana non guarda infatti all’autobiografismo come a un vizio (di ‘femminilità’); anzi lo ingloba quale *main accent* e spunto principale del macrotesto, contrariamente alla poesia italiana post-Ungaretti. Si potrebbe così comprendere meglio, almeno, la ragione dell’adesione ‘pregiudiziale’ di Eliot al tenore ‘cardiaco’ di Pozzi: capire meglio, insomma, la natura del pregiudizio. Il ‘doppio filtro’ non si legherebbe, perciò, a una lettura equivoca di Montale, semmai una lettura pregiudiziale (entusiasta) perché frettolosa.

Venendo alle puntualizzazioni, se ‘diario’ significa davvero ‘unitarietà’ (come suggerisce questo Montale prefatore), è anche vero che nei due casi della poesia femminile (anche tenendo conto del parallelismo col *Diario* sereniano del ’47, che comunque era un titolo scelto da Sereni), il termine non conosce mai il sinonimo, per

---

<sup>155</sup> Matteo M. Vecchio, *Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi*, cit., p. 304.

mano della riflessione critica, di “poesia in prosa” o “romanzo in versi”, o “canzoniere”. Perché? Queste ultime alternative sono la prassi per numerosi altri casi, tutti maschili (tranne Alda Merini, inserita nell’antologia di Erba e Chiara), di terza e quarta generazione – oltre Sereni, da Luzi e Bertolucci, ecc., a Raboni. Intendo dire che la definizione di ‘diario’ ha un significato, per la poesia femminile, che difficilmente si appunta *solo* sull’unitarietà del macrotesto, come marca di coerenza. Anzi la definizione, ricorrente, suscita equivoci, o mette in rilievo un difetto compositivo, quasi fosse insomma un pretesto per rimandare altrove (negandone di fatto la possibilità) le considerazioni sull’opera di queste autrici – di fatto, il loro ‘placet’. Quanto a Badoni, il lemma «diario» si ritrova nella lettera indirizzata ancora da Montale, citata a inizio paragrafo (negandole la recensione, le scrive che se ne occuperebbe volentieri se solo «dal *diario* si passasse alla lirica nel senso ordinario della parola»), ma anche nell’introduzione di *Parole*, dove lo descrive un aspetto invece apprezzabile della struttura del libro pozziano. Si ricordi, inoltre, che il sottotitolo di Pozzi è proprio *Diario di poesia*: postumo, scelto in prima istanza da Sereni, per l’edizione del ’43 di *Parole*, fu poi rinnegato dallo stesso Sereni nelle due edizioni successive (’48, dove lo tolse dal frontespizio, ma lo mantenne nell’introduzione montaliana, la stessa letta da Eliot dopo l’invio di Roberto Pozzi, e ’64) che fece uscire nello “Specchio”.

Pertanto, seppure con un ripensamento *ex post*, il parametro del ‘diarismo’ (per Pozzi, tra l’altro, abbinato spesso al termine «anima») si è offerto come criterio di attenuazione/ridimensionamento del valore poetico, andando a minarne la legittimità.

Se in Pozzi e Badoni c’è, di fatto, un *imprinting* confessionale (ed è un’intonazione che comunque in Italia non è più ben accolta almeno da fine Ottocento, con eco che rimanda a Nievo e quindi al romanzo), quest’intonazione non va però confusa col diarismo. D’altra parte, se si dovesse far passare l’equivalenza diario-confessione, si tratterebbe di diari tutt’altro che indulgenti al sentimento, o poco ‘lucidi’: sia Pozzi sia Badoni addomesticano il genere in modo recensivo, facendone una pratica costante (per Badoni, quotidiana) e interessata a registrare, piuttosto che al commento/ripiegamento su di sé. La stessa già citata Sofia Badoni è autrice, in età avanzata, di una raccolta di memorie tutt’altro che diaristica, ma precisa e



documentale, ricca di date, rilievi, notizie sul contesto storico: e si sottotitola proprio *Confessioni di un'ottuagenaria*.

Forse, allora, la tempra 'confessionale' della poesia femminile, altrove (nella poesia americana novecentesca) socialmente riconosciuta, non sarebbe tanto accostabile al diarismo dei due casi presumibilmente lombardi (anche sinonimo di 'internazionali', per i contatti e le contaminazioni con l'estero, non solo lungo la linea Eliot-Montale); quanto, appunto, alla loro scrittura poetica, tagliata fuori dalla riflessione critica, dunque, quando invece se ne sarebbe potuta sostenere una ricognizione più profonda. Sebbene storicamente motivati da una struttura patriarcale della poesia del dopoguerra, *anche lombarda*, si ritiene che questi incroci restino significativi e meritino una nuova considerazione.

## 2.2. *La formazione comune. Prove ulteriori della lacuna.*

È stato ancora Matteo M. Vecchio a rimarcare come le due poetesse, a cui si dovrebbe aggiungere un terzo nome, quello di Daria Menicanti, provenissero con evidenza, come i sei di *Linea lombarda*<sup>156</sup>, da «un ben delineato ceppo filosofico che rintraccia le proprie matrici nell'estetica banfiana».<sup>157</sup>

Daria Menicanti, Piera Badoni e Antonia Pozzi, appartenenti a contesti ideologici distanti, sarebbero accomunate anche da una prossimità biografica, oltre che geografica. Antonia Pozzi e Daria Menicanti si laureano con Banfi e ne seguono i corsi. La prima si immatricola a Lettere e Filosofia nel 1930-1931, prima che Banfi ottenga le due cattedre in Estetica e Storia della Filosofia. Ha dunque la possibilità di frequentare i corsi di Martinetti e Borgese, i quali abbandonano il magistero milanese l'anno dopo per non sottomettersi all'imposizione del giuramento di fedeltà al regime. La seconda si immatricola nel 1932, quando Banfi ha ottenuto il primato accademico. Il diverso momento di approdo all'università delle studiose ha alcune conseguenze

---

<sup>156</sup> Questi, infatti (come ricorda Matteo M. Vecchio nel medesimo saggio), sebbene fossero per lo più estranei al *milieu* culturale guidato da Antonio Banfi, fatta eccezione per Sereni, ne condividevano fortemente la riflessione teoretica.

<sup>157</sup> Matteo M. Vecchio, *Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Piera Badoni*, in *Perché la poesia ha questo compito sublime*, cit., pp. 116-117.

sull'evolversi della loro ricerca: da un lato, l'esercizio assolutizzante della scrittura pozziana sembra un'ascendenza più di Borgese che banfiana, mentre dall'altro lato, Daria Menicanti esibisce un'impronta razionalista di stampo banfiano. Tuttavia, sussistono tra le autrici almeno tre punti di contatto: la volontà di responsabilizzazione dell'arte nel contesto sociale e, in secondo luogo, la costante dimensione sperimentale (pur rimanendo irrisolta nella Pozzi, mentre è sempre operativa nella scrittura della Menicanti). In terzo luogo, ad avvicinarne i percorsi è uno sguardo fenomenologico che entrambe restituiscono in «una scrittura recensiva e terrestre»<sup>158</sup> che rafforza il rifiuto della contemporanea esperienza ermetica.

Un tratto distintivo della Menicanti rispetto alla Pozzi, d'altra parte, stabilisce una connessione con Piera Badoni: l'ironia. Quest'ultima, già rimarcata da Isella come tratto distintivo dei lombardi insieme alla moralità, somiglia molto, nel caso di Badoni, a un'ironia come stile del pensiero (mutuando una definizione che, nel capitolo successivo, è stata riferita da Pierantonio Frare a Luciano Erba).

Il già citato *Felicità, che pure esisti* (1948), riedito poi in versione molto estesa nel 1998, con la cura di Alba Caprile,<sup>159</sup> «rivela una fisionomia di poetessa tutt'altro che deficitaria rispetto alla Pozzi o alla Menicanti».<sup>160</sup> Come anticipato, Piera Badoni ha la possibilità, tra gli anni Trenta e Quaranta, oltre che di frequentare l'avanguardia artistica e letteraria di Milano, di soggiornare per lunghi periodi a Firenze, dove entra in contatto con le "Giubbe Rosse", in particolare con Montale, Bo e Delfini. «Si pone dunque come figura, pur appartata, satellitare tra due contesti culturali sottilmente dissimili».<sup>161</sup> È curioso come, a proposito dei luoghi frequentati, sia Pozzi sia Badoni oscillino tra due fuochi, un fuoco 'urbano' e uno 'liminare'. Il primo è dato per entrambe da Milano, a cui per Piera Badoni si aggiunge Firenze. La regione liminare è costituita dalla lacustre Lecco, città d'origine della famiglia, per Piera. Da una zona di confine montuosa per Antonia, ovvero Pasturo (dove la famiglia possiede una seconda casa e che è per Antonia il 'luogo del cuore').

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 119.

<sup>159</sup> Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti*, a cura di Alba Caprile, Lecco, Periplo, 1998.

<sup>160</sup> Matteo M. Vecchio, *Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Piera Badoni, cit.*, p. 120.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

Le motivazioni preliminari sulla formazione delle autrici, nonché la mappatura dei loro spostamenti, servono a profilare l'entità della lacuna su cui si tenta di gettare una luce. Come ricordato nel primo capitolo, già Pasolini, quasi sincronicamente all'uscita di *Linea lombarda*, ci si era soffermato. Nella recensione *Implicazioni di una "linea lombarda"*, abbinava infatti i due nomi, anche se nello spazio sbrigativo di una parentesi e con una litote: «(forse non del tutto giustificatamente escluse)».<sup>162</sup> La recensione che contiene l'osservazione di Pasolini chiarisce le possibili motivazioni del 'gesto ostracizzante' Vs Pozzi-Badoni. La parentesi si inserisce in un passaggio preciso. Riflettendo sull'aggettivo posto a titolo, Pasolini sta descrivendo uno dei tratti distintivi di *Linea lombarda*, cioè il potere di mediazione tra un obiettivo di resa realistica e quello di una rappresentazione 'pura'. La Lombardia dei sei poeti, in quest'ottica, è cicatrizzata, struggente – da un lato, sfugge a una rappresentazione del tutto realistica, dall'altro resta estranea alla purezza riconoscibile nella poesia ermetica. Per questo (cioè poiché evita le due 'derivate' del *realismo* e della *purezza*), Pasolini crede che la 'lombardità' dei sei poeti risieda in una disabitudine al 'canto', sia melodico (esemplarmente rappresentato da Alfonso Gatto) sia musicale (il caso di Mario Luzi e dei fiorentini).<sup>163</sup> Il passaggio è importante: proprio il difetto delle facoltà naturali del canto (dunque la costruzione, viceversa, di un *discorso*) e l'evidenza di una *koinè* interregionale, «del tipo del linguaggio gotico» (al di là dei confini del regionalismo), sono marche che comprovano l'operazione di Anceschi; e di conseguenza, sono anche le caratteristiche che avrebbero reso Antonia Pozzi e Piera Badoni due voci 'legittime' all'interno del volume. Si vedrà come il primo aspetto del *discorso* si apprezzi soprattutto in Piera Badoni, e come una *koinè* nordica e 'gotica' si rintracci con più evidenza nella ricerca espressiva della Pozzi.

### 3. Il colloquio con una felicità sognata. Uno sguardo ai testi.

#### 3.1. Il binomio arte-vita in Antonia Pozzi: un'evoluzione stilistica.

---

<sup>162</sup> Si veda Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"*, cit.

<sup>163</sup> Non a caso, chiosa in quel luogo Pasolini, la Lombardia sarebbe la regione più povera di canto popolare d'Italia, ovvero di canto naturale.

Pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive:  
un compenso o un surrogato. Ciò per altro non giustifica alcuna deliberata *turris eburnea*:  
un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che si incarica di sfuggirgli.<sup>164</sup>

Il filtro dato dall'intervento di Montale ci delucida sull'area della ricerca che Pozzi e Badoni condividono con maggiore evidenza. Si tratta della tendenza ego-referenziale che può indurre a collocare il discorso poetico di entrambe, come già sottolineato, sul piano di equivalenza vita-scrittura. La prossimità emotiva tra i due termini è proprio ciò che, in modo analogo (nella recensione alla Pozzi e nella lettera indirizzata alla Badoni) Montale, sia pure manifestando una stima per entrambe, apertamente stigmatizza: il poeta non può accettare come 'matura' una scrittura in cui si riversa la vita, senza che il processo sia mediato da modelli culturali disciplinanti. Montale rivendica una scrittura non effusiva, ma «pur nella sua cifra cardiaca», «pensante».<sup>165</sup> Si intende adesso mettere a fuoco il nucleo della dialettica *Geist-Leben* (arte-vita), nodo in prossimità del quale i due percorsi ora si avvicinano ora si separano, rivelando inedite vie di sviluppo. L'obiettivo è dimostrare che il binomio non è sterile, ma origina una ricerca metamorfica, il cui tasso di sperimentalismo rivela approdi poetici degni di rilievo. Ci si concentrerà sul 1948, quando sono pubblicate sia l'edizione di *Parole* a cura di Montale, sia *Felicità, che pure esisti*.

Se, nel caso di Piera Badoni, di cui si considera un'esile silloge (37 poesie già raccolte nel volume del 1948), l'intento di analizzare il nucleo è agevolato per il suo evolversi unitariamente nello spazio di pochi testi, più impervia è l'analisi dello stesso nel caso della Pozzi: sebbene stroncata da una morte precoce (appena ventiseienne), non solo si dedica a un 'laboratorio' molto più copioso, ma soprattutto, mentre si susseguono gli incontri formativi, affettivi ed esistenziali, è anche la protagonista di una crescita in costante mutamento: la sua indole e gli eventi che la coinvolgono/travolgono la inducono spesso a rivedere le proprie posizioni, a modificarle, anche se mai del tutto rinnegandole.

---

<sup>164</sup> Eugenio Montale, da un'intervista del 1947, citata da Giacinto Spagnoletti: si veda *Poesia italiana contemporanea*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Parma, Guanda, 1964, pp. 267-274.

<sup>165</sup> Cfr. Matteo M. Vecchio, *Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Piera Badoni*, in Id., *Perché la poesia ha questo compito sublime*, cit., p. 122.

In particolare, si può isolare una parentesi di anni cruciale tra il 1930 e il 1935. Da un lato, nell'anno accademico 1930-1931, alcune nuove gradite 'scoperte letterarie' filtrano nella sua poesia: grazie alla frequentazione alla Statale di Milano dei corsi di Estetica di Borgese, Antonia si appropria di una concezione romantica dell'arte, e sul piano letterario, matura un forte interesse per il simbolismo (compreso quello belga dei poeti come Verhaeren e Maeterlinck) e per le poesie di Rilke, che approfondirà alla scuola di Vincenzo Errante. Dall'altro lato, a livello biografico, negli anni tra il 1930 e il 1933 è costretta a metabolizzare la sua più grande delusione (la relazione 'impossibile' e impedita dal padre, con Antonio Maria Cervi). Questo secondo aspetto determina in Antonia un disagio psicologico e fisico, «e in certi momenti addirittura un'impressione di distacco dal proprio corpo e dalla propria voce, da cui l'angosciosa sensazione di un'estraneità al flusso vivo del reale»,<sup>166</sup> e si traduce in poesie nuove rispetto alla prima fase intima, fatta eccezione per la silloge *Vita sognata* (quasi una 'parabola santa' che ripercorre l'impossibilità dell'amore e di un figlio col professore). I nuovi testi sono il sintomo di un'autorialità che prende forma nel distacco dalla propria intimità, assumendo la postazione di «un'estraneità al flusso vivo del reale». Quest'ultima collocazione, parallela e allo stesso tempo esclusa dal *flumen* biografico, è davvero emblematica, in quanto le metafore che tornano a declinarla sono varie e lo stesso avviene nella poesia di Piera Badoni. Il binomio arte-vita ha, nei due percorsi poetici, il potere di tradursi in numerosi fotogrammi di una vita 'imprendibile'. Quest'ultima è a volte rappresentata come un fiume che scorre parallelo a un soggetto che vorrebbe ma non riesce a conformarsi al suo fluire:

[...] ed io sosto  
pensandomi ferma stasera  
in riva alla vita  
come un cespo di giunchi  
che tremi  
presso un'acqua in cammino.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Graziella Bernabò, «Io vengo da mari lontani». *La poesia di Antonia Pozzi*, in Antonia Pozzi, *Parole, cit.*, p. 20.

<sup>167</sup> Antonia Pozzi, *In riva alla vita*, in Ead., *Parole, cit.*, p. 142.

Analogamente, Piera Badoni fa assurgere il fiume a metafora di una vita che priva il soggetto della propria energia, riducendolo all'osso, finché, letteralmente, non ne rimane che un «guscio fragile e leggero», sulla riva, alla stregua di un detrito:

Lo scorrere dell'acqua ininterrotto  
non mi lascia tranquilla  
in riva al fiume.  
Sento che scava dentro la mia vita  
e mi vuota di tutto a poco a poco  
e di me sulla sponda non rimane  
altro che un guscio fragile e leggero  
che appena soffia il vento si disperde.<sup>168</sup>

La vita si proietta sull'arte anche per come è rappresentata metaforicamente. Una vera interlocutrice, per i tanti ricorsi alla personificazione, ma diffidente e muta, capace di rapire il soggetto, e disperderlo, o di separarlo da sé stesso. Tornando al passaggio della poesia di Pozzi, si nota come tra il 1930 e il 1935 l'autrice si separi da quello che si sarebbe immaginato il corso naturale della sua ricerca. Sebbene le poesie continuino a essere in prima persona, tuttavia, alcuni nuovi accorgimenti stilistici e un procedere meno legato al resoconto autobiografico, dotano la pronuncia di una nuova scorrevolezza. Allo stesso tempo, l'identità acquista una stabilità grazie a un tono più maturo (che prima era contraffatto dal confluire dell'elemento biografico nel testo).

Si prendano da esempio tre testi di Antonia Pozzi (del 1929, 1931 e 1933), per un raffronto del progressivo svincolarsi dell'io lirico dall'io biografico. Nell'analisi dei tre campioni, si proporranno degli agganci ad alcune testualità di Badoni, che si reggono su analoghe tematiche e strutture.

Il primo testo di Pozzi da cui si parte, *Ritorni*, è siglato da un'epigrafe («Milano, 26 maggio 1929») e reca anche una dedica ad «A.M.C.», dietro cui si riconosce il nome del professore:

---

<sup>168</sup> Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti, cit.*, p. 5.

*Ritorni*

Stamattina, in campagna, sono entrata,  
dopo tutto l'inverno, nel mio studio.  
C'era un odore quasi soffocante:  
odor di muri vecchi; mi ha investito  
come le melodie che ci risuscitano  
in cuore i più nostalgici ricordi.  
Sai: su quel divanetto ho tanto pianto  
quando ho saputo che tu non tornavi.  
Ed oggi, sulla porta, mi ha avvinghiato  
la mia anima di allora; ho riassistito  
in un istante a tutto il mio passato.  
Mi sembrava di essere affacciata  
a una terrazza stretta e di guardare,  
sotto di me, un brulichio infinito,  
affogato nel vuoto e nell'azzurro.  
Una lieve vertigine mi ha colto  
e sono uscita: fuori, sotto il portico,  
c'era una rondine, che s'è spaventata  
ed ha squittito tanto acutamente  
che ne ho avuto uno stupido sobbalzo.

Milano, 26 maggio 1929<sup>169</sup>

La poesia inquadra un *déjà-vu*: per effetto di uno 'sdoppiamento', chi scrive si rivede in un tempo più felice che non esiste più.<sup>170</sup> La narratività si desume fin da subito sia dalle determinazioni spazio-temporali, in un processo di progressiva specificazione (quella dell'*incipit*, «Stamattina», con cui si apre il primo verso, quindi quelle spaziali, «in campagna», «nel mio studio», v. 2), sia dal verbo essere pronominale all'imperfetto, con cui esordisce il verso successivo («C'era un odore quasi soffocante», v. 3). Essa è inoltre facilitata dalla tessitura metrica, che consta quasi solo di endecasillabi (tranne il v. 10 e il terzultimo, settenario più quinario e doppio senario)

---

<sup>169</sup> Antonia Pozzi, *Parole, cit.*, p. 79.

<sup>170</sup> Risuonano i vv. 121-123 di *If V*.

e crea una musicalità uniforme e senza indugi ritmici. La consonanza «colto» / «portico» (vv. 16-17) e l'allitterazione della sibilante negli ultimi due versi («squittito» / «stupido sobbalzo», vv. 19-20), infine, accentuano il tono drammatico: l'io poetico (e soggetto) racconta che, uscendo di fretta in preda allo sconforto, fa sobbalzare una rondine, con cui si ipotizza un'identificazione dell'io stesso (fragile e allarmato come l'animale-emblema del passaggio delle stagioni).

Uno sdoppiamento simile tra l'io in un passato felice e l'io presente, che rimpiange quel tempo, si coglie nel diciassettesimo testo di *Felicità, che pure esisti* (1948). Anche se meno tragica è la sovrapposizione tra le due configurazioni (passata-felice e presente-scoraggiata), anche lì si assiste a un modulo colloquiale interno al 'soggetto nostalgico':

Oh la nostra altalena  
in fondo al giardino  
tra i tigli e gli abeti  
non è questa triste altalena  
dell'anima mia.  
Dov'è la bambina di allora  
vestita di bianco e di rosa?  
Tu non lo sapevi:  
saresti cresciuta per questo.  
Destino di un fiore  
fra i mille  
che il vento dissemina in maggio.<sup>171</sup>

L'altalena, teatro dei giochi d'infanzia delle sorelle Badoni, diventa il simbolo, nel presente adulto, di un'anima tormentata. I due versi centrali (vv. 6-7), in seguito alla constatazione, elevano il picco tragico nell'interrogativa dell'*ubi est*: «Dov'è la bambina di allora / vestita di bianco e di rosa?» - i due colori tenui denotano una spensieratezza che nel presente viene a mancare, così come qualsiasi precisione cromatica, in quanto il fiore-metafora del destino, nella chiusa del testo, non ha colori,

---

<sup>171</sup> Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti*, cit., p. 37.



è «un fiore / tra i mille / che il vento dissemina in maggio». Il ‘fiore tra i mille’, parte infinitesimale di un insieme, richiama un’immagine di Antonia Pozzi nella poesia *Prati* (1931). Si coglie, in particolare, nei versi di chiusura:

[...]

Ma noi siamo come l’erba dei prati  
che sente sopra sé passare il vento  
e tutta canta nel vento  
e sempre vive nel vento,  
eppure non sa così crescere  
da fermare quel volo supremo  
né balzare su dalla terra  
per annegarsi in lui.

Milano, 31 dicembre 1931<sup>172</sup>

In questi ultimi versi, tuttavia, rispetto alla poesia precedente, si apprezza un’ansia ‘verticale’ rispetto all’orizzontalità dei mille fiori di Badoni. Quello della diversa traiettoria della domanda, pronta a estendersi ascensionalmente in Pozzi e orizzontalmente in Badoni, è un aspetto che si approfondirà nei prossimi paragrafi e che trova una legittimazione, soprattutto, nel diverso registro delle due autrici: tragico-sacrale, anche se via via ‘laicizzato’, quello di Pozzi, di gran lunga più piano (anche grazie al ricorso all’ironia), quello di Piera Badoni. «L’erba dei prati», rispetto al «fiore / tra i mille» del testo precedente, non solo è un anonimato di elementi, ma è anche un anonimato *impotente*, incapace di innalzarsi e interagire col vento che lo sorvola.

Il secondo testo di Pozzi, *In riva alla vita* (1931), declina lo stesso tema, ma in modo sottilmente diverso rispetto a *Ritorni*. Le rondini sono *in absentia*: sotto il cielo invernale algido e spopolato di astri e uccelli, «un cielo d’oro ancora senza stelle», non è ancora consentito osservare il loro volo:

---

<sup>172</sup> Antonia Pozzi, *Parole, cit.*, p. 174.

*In riva alla vita*

Ritorno per la strada consueta,  
alla solita ora,  
sotto un cielo invernale senza rondini,  
un cielo d'oro ancora senza stelle.  
Grava sopra le palpebre l'ombra  
come una lunga mano velata  
e i passi in lento abbandono s'attardano,  
tanto nota è la via  
e deserta  
e silente.  
Scattano due bambini  
da un buio andito  
agitando le braccia:  
l'ombra sobbalza  
striata da un tremulo volo  
di chiare stelle filanti.  
Gridano le campane,  
gridano tutte  
per improvviso risveglio,  
gridano per arcana meraviglia,  
come a un annuncio divino:  
l'anima si spalanca  
con le pupille  
in un balzo di vita.  
Sostano i bimbi  
con le mani unite  
ed io sosto  
per non calpestare  
le pallide stelle filanti  
abbandonate in mezzo alla via.  
Sostano i bambini cantando  
con la gracile voce

il canto alto delle campane: ed io sosto  
pensandomi ferma stasera  
in riva alla vita  
come un cespo di giunchi  
che tremi  
presso un'acqua in cammino.

Milano, 12 febbraio 1931<sup>173</sup>

L'attacco in prima persona, «Ritorno», apre una partitura musicale scandita fino alla fine da una forte struttura polisindetica e anaforica. Il *ritornare*, tema centrale, ha una misura regolata dalle frequenti ripetizioni e simmetrie, solitamente in versi contigui: «un cielo [...] senza rondini / un cielo [...] senza stelle» (vv. 3-4); «e deserta / e silente» (vv. 9-10); «gridano le campane / gridano tutte», «per improvviso risveglio / gridano per arcana meraviglia» (vv. 17-20); «sostano i bimbi» (v. 25) – «ed io sosto» (v. 27) – «sostano i bimbi cantando» (v. 31) – «[...] ed io sosto» (v. 33). Rispetto a *Ritorni*, la metrica è più disinvolta: i versi, verticali e brevi, abbandonano l'endecasillabo, fatte rare eccezioni; il tema del ritorno, che nel testo prima si declinava in un ribaltamento psicologico, non a sufficienza sorretto da un contrappeso formale, si configura, funzionalmente, come rovescio soprattutto sintattico: con quest'intento, il frequente uso dell'anastrofe e dell'iperbato (che producono l'effetto di un *ralenti* emotivo del soggetto mentre cammina, come ad es. «grava sotto le palpebre l'ombra», v. 5, «tanto nota è la via», v. 8, «scattano due bambini», v. 11, «gridano le campane», v. 17, «sostano i bimbi», v. 25, «con la gracile voce», v. 31). L'io, come in *Ritorni*, ripercorrendo luoghi già attraversati, percepisce uno scarto doloroso. Nulla è più come prima. Nella poesia *In riva alla vita*, tuttavia, proprio per il *distacco* della voce poetica dalla propria matrice biografica, il soggetto appare più consapevole. La percezione dolorosa può essere interiorizzata. Il risvolto è suggerito, in particolare, dalle prime due similitudini, che tratteggiano l'evoluzione da una presenza minacciosa a un messaggio epifanico che riscatta il soggetto: «Grava sopra le palpebre l'ombra / come una lunga mano velata» (vv. 5-6); «[le campane] gridano per arcana meraviglia, / come

---

<sup>173</sup> Ivi, p. 141.

a un annuncio divino» (vv. 20-21). Le due similitudini introducono la terza, con cui si chiude il testo, dove la voce si auto-proietta in un tremolio di giunchi sulla riva di un fiume. Ma, come anticipato, sia pure ancora in una condizione di fragilità, come in *Ritorni*, si deduce che l'io sia stavolta consapevole. Lo suggerisce il verbo «pensandomi» con cui si apre il verso 34: 'pensando sé stessa', infatti, dimostra di avere optato per un processo di *epochè*:

[...] ed io sosto  
pensandomi ferma stasera  
in riva alla vita  
come un cespo di giunchi  
presso un'acqua in cammino.

Segue *Solitudine*, datata 1933:

*Solitudine*

Benché l'odore delle foglie nuove ti desti  
ad una voglia di umano sole

ed il tramonto non trascolorato ancora in sera  
ti spinga  
per vie di terra  
- remote  
le soglie spente del cielo -

tu cerchi invano chi possa  
in quest'ora per un tuo voto giungere  
presso il tuo cuore -

vero è che nessuno  
più giunge presso il tuo cuore  
inaccessibile -

ch'esso è fatto solo -  
dannato ai gridi  
delle sue  
rondini -

4 maggio 1933<sup>174</sup>

Pur nella maggiore allusività rispetto ai due campioni precedenti, *Solitudine* rivela una struttura più ferrea. Crepuscolare, a tratti quasimodiano, il testo si può suddividere in tre sequenze: la prima, dal verso 1 al verso 7, è la subordinata concessiva; la seconda, al centro della poesia, occupa i versi 8-10 e ne costituisce la tesi; l'ultima sequenza, infine, va dal verso 14 al 17 e, simmetrica rispetto alla prima per lunghezza, ospita un'ulteriore esplicazione della tesi.

Il senso ultimo della poesia veicola, ancora, una felicità imprendibile, uno scollamento tra il corso potenziale e quello possibile della vita, che non riesce a scorrere, frenata da un attrito. Stavolta, però, l'imprendibilità non è imputabile a una vita che non si fa cogliere, ma a un cuore che non si lascia penetrare: nonostante l'ora solare in cui gemmano le foglie («l'odore delle foglie nuove», v. 1) e la fine del giorno che indugia («ed il tramonto non trascolorato ancora in sera», v. 3) inducano *naturalmente* il *tu* a desiderare il sole («ti desti / ad una voglia di umano sole», vv. 1-2) e a percorrere «vie di terra», «tu cerchi invano chi possa / [...] giungere / presso il tuo cuore -» (vv. 8-10), il cuore è inaccessibile. È tanto abbandonato, «ch'esso è fatto solo - / dannato ai gridi / delle sue / rondini -». Le rondini, adesso metafora di un 'andirivieni del cuore' e dei suoi 'gridi', emulano nel loro migrare il moto del soggetto turbato. Dalla rondine che sobbalza sotto il portico nel primo testo, *Ritorni*, passando per le rondini 'sospirate' di *In riva alla vita*, si assiste a un'interiorizzazione dell'emblema-rondine (che diviene la figura del dramma interiore).

L'analisi dell'evoluzione della poesia pozziana nei tre testi dà prova di come l'autrice abbia trattato molto variamente il binomio arte-vita.

---

<sup>174</sup> Antonia Pozzi, *Parole, cit.*, p. 215.

Per quanto riguarda Piera Badoni, il nodo è più lento, pronto a stringersi solo in prossimità di alcuni testi, che funzionano da ‘feritoie’ da cui l’identità si affaccia. Ha scritto Alba Caprile:

Al di là del precario legame con la biografia, quel che dice di sé in lettere e diari è sempre trattenuto tra pudore ed effusione da una vigile attenzione razionale che svaga nell’ironia, e i tanti frammenti di poesia, pur nell’indiscussa verità lirica, perseguono una cristallina levità di espressione e solo per echi e trame segrete riportano alla realtà della sua vicenda intima ed umana e suggeriscono piuttosto un valore di attualità e di presente.

D’altra parte, è lei stessa ad avvertire:

*Nella poesia io faccio la mia storia*

*ma non è la mia vita.*<sup>175</sup>

L’ironia di Piera Badoni, rimarcata anche da Vecchio, è una nota che la contraddistingue e mantiene a distanza rispetto alla materia poetica. Sarebbe proprio quest’ultima, secondo Vecchio, a costituire l’area più vasta della divergenza da Pozzi:

Per quanto più volte, in sede critica, accostate, tra la Badoni e la Pozzi [...] è nel trattamento della materia poetica che emergono le sottili alterità, soprattutto tra la tensione ascensiva della parola pozziana [...] e la voluta [...] terzestrività della Badoni, che inizia a scrivere attorno ai ventisei anni (rispetto ai diciassette della Pozzi, che a ventisei si dà la morte).<sup>176</sup>

Il *sermo humilis* a cui attinge Piera Badoni sarebbe il suo tratto più ‘lombardo’, per la mimesi del parlato (di contro all’apicalità della poesia della Pozzi). La parola pozziana è *verticale*. Viceversa, quella di Piera Badoni riproduce direttamente l’orizzontalità, ‘alla Sereni’. A sostanziare questa differenza, poi, si ricorda, sta la loro diversa postura (seppure Pozzi e Badoni scrivano negli stessi anni dell’adolescenza): all’epigrammaticità ironica della Badoni, nella sua forma «sussurrata»,<sup>177</sup> fa da contraltare la «granitica assolutizzazione della scrittura poetica, progressivamente laicizzatasi eppur sempre pregna di affondi sacrali»,<sup>178</sup> propria di Antonia Pozzi.

---

<sup>175</sup> Alba Caprile, Introduzione a Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti, cit.*, p. 6.

<sup>176</sup> Matteo M. Vecchio, *Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Piera Badoni, cit.*, p. 121.

<sup>177</sup> Ivi, p. 122.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

Nella poesia di Antonia Pozzi, come si deduce dai testi analizzati, troviamo «dense stratificazioni simboliche e un sapiente impiego di strumenti retorici». Dall'altro lato, la poesia di Piera Badoni è lineare e, come si vedrà, priva di «falsanti accensioni retoriche»,<sup>179</sup> tanto da sfiorare un ideale e post-moderno 'non finito'.

### 3.2. *Il binomio arte-vita in Piera Badoni: una polifonia di registri.*

Si è dichiarato come un *trait d'union* tra Pozzi e Badoni stia in una inclinazione ego-referenziale della scrittura. Da un lato, ciò consente di affermare che la direzione delle due autrici tende ad assorbire la loro soggettività, dall'altro, legittima il lettore a individuare un'osmosi, nel loro caso, tra vita e arte: non è solo la vita che filtra nella scrittura creativa, ma è anche la scrittura che insegue la vita e tenta di avvicinarla, connotarla, afferrarla, senza riuscirci, ma finendo per riprodurre la fatica dello sforzo di approssimazione.

Una prima peculiarità che colpisce il lettore di *Felicità, che pure esisti* è la polifonia dei registri. La voce ha il talento di sfruttare un insieme eterogeneo di intonazioni che, di riflesso, le attribuiscono 'centrature' sensibilmente differenti. A un tenore assertivo e narrativo-descrittivo, infatti, si alternano altri registri: interrogativo ed esclamativo-nostalgico, a volte ottativo<sup>180</sup> e nolitivo,<sup>181</sup> più cospicuamente imperativo-esortativo ed epistolare.

Si analizzerà la postura dell'*io* e del *tu*, nello specifico, rispetto ai tre registri prevalenti: da un lato, quello assertivo e narrativo-descrittivo; dall'altro, quello colloquiale-epistolare.

#### 3.2.1. *Il posto dell'io tra registro assertivo e narrativo-descrittivo.*

---

<sup>179</sup> *Ibidem.*

<sup>180</sup> È il caso del testo seguente (quello che molto piacque a Vittorio Sereni), il secondo nella disposizione dei testi nel 1948, anno della prima pubblicazione del volume: «Oh! Se potessi sapere / da dove viene quel tuo / leggero sorriso / e dove vuole andare. / Come un'ala leggera / di vento che increspa / per un momento e scompare. / Noi non sappiamo se sia / segno d'un vortice appena nato / o d'una tempesta oltre il mare». Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti*, cit., p. 7.

<sup>181</sup> È il caso, invece, di un testo successivo (in quinta posizione nel volume, ivi, p. 13): «Non voglio fare al traforo / Piccoli duomi, cornici, / gabbie per canarini. / Fatelo voi vecchi sordi / chiusi nel buio tinello. / Io corro via come l'acqua / densa di rapide e gorghi».

Le poesie di *Felicità, che pure existi* ascrivibili al registro assertivo sono le più autobiografiche del libro. Si tratta di poesie ‘lunari’, notturni in cui l’io si staglia su un paesaggio naturale (quello di riferimento è il giardino della casa Badoni, un orizzonte edenico e ‘contenitivo’, ma anche asfissiante per il soggetto, che vorrebbe varcarne il perimetro), da una posizione sempre acuta, sia nello scoraggiamento sia nell’autocoscienza. Quando predomina una ‘scena soggettiva di smarrimento’ dei punti di riferimento, balena un istinto vitale che la riorienta. Altre volte, è più forte un istinto alla chiusura.

Si vedano due esempi del registro assertivo:

In quest’ora sì quieta nel meriggio  
il pensiero mi manca,  
lungi da me l’azione  
come i colli lontani di Brianza.  
Risuona un’ora lenta al campanile,  
ma la glicine paga di dolcezza,  
pendula e ferma  
ha ricamato un sogno.  
Carica di profumo è la mia vita,  
pendula e ferma nella sua dolcezza.

\*

Conosco il tuo invito, giardino,  
di notte, conosco le stelle  
sui rami neri del cedro.  
Sì, vento, ti sento, ma chiudo  
la porta di legno, la chiudo  
e spengo la luce e vado  
da sola a dormire.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Ivi, pp. 9, 17.



Nel primo, la sintonia con la natura è in negativo e in positivo: dapprima, la similitudine dei colli dà il senso di una lontananza da sé del soggetto, che ha difficoltà a concretizzare un'iniziativa *activa*; dopo, invece, il glicine nel giardino è in grado di muovere un'identificazione con la sorte, dopotutto fruibile quietamente, anche se appesa (come il fiore). L'avversativa del sesto verso è il punto del rovesciamento dal piano lontanante a quello della simbiosi. Il distico finale può, così, concludersi col punto fermo riconciliatore.

Nel secondo testo si coglie un movimento contrario e di chiusura rispetto all'invito, dalla natura personificata, al soggetto. La simbiosi è stavolta negata. È sintomatico e perentorio il gesto della chiusura della porta, con cui si chiude anche la poesia. Gli ultimi cinque versi, inoltre, segnati da un procedere asindetico e da una sonorità cadenzata, veicolano efficacemente lo stato d'animo rappresentato.

In una coppia di testi successivi e contigui, in quindicesima e sedicesima posizione, l'assertività si dota di una nuova forza. Essa, più salda e sicura, ha due qualità: un'onniscienza potente e lo slancio verso la dimensione futura nel *modus* della profezia. La vita che affiora si offre quale 'patrimonio delle cose note', ovvero come corredo di immagini che generano il sentimento opposto al perturbante (*Unheimliche*),<sup>183</sup> proprio perché si tratta di scorci familiari di cui si compone un luogo di conforto:

Qui conosco le case ad una ad una,  
ogni luce del giorno e della notte,  
ogni curva dei monti ed ogni macchia,  
i colori del cielo,  
le nuvole di tutte le stagioni.  
So dove sorge il sole e da che parte  
solitamente si vede la luna.  
Qui riconosco il vento che si leva

---

<sup>183</sup> Si ricordi che la nozione freudiana dell'*Unheimliche* si fonda, etimologicamente, proprio sull'unione del prefisso negativo *un-* e l'aggettivo *heimliche*, propriamente, «di casa, familiare». Si veda Sigmund Freud, *Il Perturbante* [*Das Unheimliche* 1919], in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* [1969], Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

nelle notti d'inverno,  
la pioggia nuova della primavera,  
gli acquazzoni d'estate,  
ogni rumore della mia città  
e, più noto di tutti, nella notte,  
il martello che batte solitario  
e mi rincuora più delle campane.  
Anche il silenzio delle neviccate  
e dei giorni di festa alla mattina.  
Quanti giorni trascorsi,  
quanti ancora ne passeranno uguali  
sotto il gioco svariato delle nubi  
se il tuo paese non m'accoglierà  
con le sue albe e con i suoi tramonti.<sup>184</sup>

L'ambientazione naturalistica è mobile e procede parallelamente all'elencazione degli elementi che l'io dichiara di conoscere. La consistenza dell'io, cioè, si offre nella forma di uno sguardo che abbraccia la natura osservata e conosciuta a memoria, con le sue case passate in rassegna «una ad una» (v. 1), ogni rifrazione di luce diurna e notturna, le modulazioni del vento, il profilo dei monti e delle nubi. L'andamento scorrevole, reso metricamente dall'endecasillabo e dall'insistente polisindeto, si apprezza soprattutto nei primi diciassette versi. Dopodiché, si assiste a un'inversione di rotta al verso 18: se nei versi precedenti, infatti, l'elencazione non aveva la fattura di una coazione a ripetere, e gli elementi erano 'neutri', essi sono di seguito gravati dall'incursione del tempo, che consente di rileggerne, a ritroso, il significato:

Quanti giorni trascorsi,  
quanti ancora ne passeranno uguali  
sotto il gioco svariato delle nubi  
se il tuo paese non m'accoglierà  
con le sue albe e con i suoi tramonti.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti, cit.*, p. 33.

<sup>185</sup> *Ibidem* (vv. 18-22).

«Il gioco svariato delle nubi» (v. 20) che nei versi precedenti attirava uno sguardo privilegiato e fiero, nei versi finali fa da sfondo al procedere *uguale* dei giorni (motivo che già emerge nel nono testo, chiuso dai due versi «I momenti d'ebbrezza sono pochi, / gli altri giorni son tanti e tutti uguali»<sup>186</sup>).

L'incursione della temporalità negli ultimi cinque versi, dà al testo un significato specifico che prima non aveva, poiché lo stile denotativo non lo implicava: gli elementi naturali che si affastellano nei primi diciassette versi convertono l'onniscienza dell'*io* nella percezione di una 'ingabbiante monotonia'. Allo stesso tempo, però, si ha l'ingresso significativo di un *tu*, il coinvolgimento del quale è destabilizzante per l'*io*, per il fatto che ne mina la centratura. Se ci si fa caso, gli ultimi cinque versi dichiarano uno stato di dipendenza dell'*io* dal *tu*, per l'uso del periodo ipotetico e per il tono della profezia. Come a dire che, ad avere il potere di spezzare la monotonia di 'chissà quanti giorni' che «passeranno uguali» (v. 19), è solo l'altro (incaricato di ospitare il soggetto altrove, nel suo paese, «con le sue albe e con i suoi tramonti», v. 22, paesaggio più attraente di quello in cui si muove l'*io*).

L'intonazione 'profetica' riferita al *tu* torna ancora: nel testo successivo, infatti, prima chiamato in causa come potenziale ancora di salvezza, è fotografato da una posizione di distacco (ancora dietro un uscio che si chiude):

Sono una donna che si sta formando  
come la luna  
e quando sarà piena il suo chiarore  
si stenderà pacato  
sulle facciate bianche delle case.  
Dentro tu dormirai senza sapere  
quante lacrime ho pianto.<sup>187</sup>

Due aspetti principali e in contrasto, cioè la continuazione dell'identificazione panica con la natura (sfociante nell'associazione io-luna) e la netta opposizione tra

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 21, vv. 8-9.

<sup>187</sup> Ivi, p. 35.

quest'ultima simbiosi, *esterna*, e la dimensione interna (l'interno delle case dalle facciate bianche, dentro le quali il *tu* dorme ignaro del dolore dell'*io*, vv. 6-7) dettano un movimento: l'onniscienza neutra da cui si era partiti diviene non-onniscienza del *tu*, sordo e incapace di un'empatia.

Nella coppia dei testi successivi il binomio arte-vita assume la forma di un'inafferrabilità. Nei due campioni il *tu* stavolta è assente, mentre l'*io* si sdoppia in due figure, tra una condizione di insoddisfazione e una di gioia inafferrabile. La vita è insufficiente; a colmarla gioverebbe una gaiezza che non si concretizza.

Sia Piera Badoni sia Antonia Pozzi sviluppano un'intelaiatura metaforica ben precisa: la vita *doppia*. Quella concessa è parallela a una vita alternativa e sempre potenzialmente più felice. Il *Leitmotiv* si esplica bene nel ricorrente motivo del fiume (non a caso, di contro a quello dei «laghisti», il 'luogo d'acqua' ermetico per antonomasia) e, in generale, del corso d'acqua che scorre parallelo e mai 'secante' il soggetto. Una metafora di questa tipologia è quella del corridoio di vetrine di gioielli, sulle quali si posa, scorrendo, lo sguardo di un *io flâneur* per il centro di Firenze, mentre attraversa Ponte Vecchio:

Sul Ponte Vecchio quanti gioielli  
chiusi nelle vetrine.  
Son come la mia gioia  
che non posso toccare.  
E so che non vale se cerco  
di rompere col pugno chiuso  
il cristallo.  
È sempre, è solo il mio sangue  
che verso.<sup>188</sup>

Il testo deve la propria forza non solo alla potenza visiva della similitudine, ma anche al procedimento deduttivo. Dall'*incipit* alla chiusa il *focus* si restringe di pari passo a un *crescendo* di drammaticità: la fotografia iniziale («Sul Ponte Vecchio quanti gioielli

---

<sup>188</sup> Ivi, p. 39.

/ chiusi nelle vetrine», vv. 1-2) alla fine tocca un apice ‘splatter’ («È sempre, è solo il mio sangue / che verso», vv. 8-9).

Si tratta del testo di *Felicità, che pure existi* in cui il controverso rapporto tra vita e gioia (altro termine per «felicità», un’opzione lessicale forse scelta per il gioco analogico con la ‘gioia-gioiello’) è massimo. L’emblematicità della poesia si deve a tre fattori:

1. La forza della similitudine tra i gioielli «chiusi nelle vetrine» e una gioia intangibile. La figura retorica è inoltre soppesata a livello metrico: così come i primi due versi costituiscono la figura («Sul Ponte Vecchio quanti gioielli / chiusi nelle vetrine», vv. 1-2), il terzo e il quarto, a seguire, coronano la similitudine, presentando il figurato («Son come la mia gioia / che non posso toccare», vv. 3-4).
2. Il *climax* di drammaticità, soprattutto per il passaggio brusco da un’idea di intoccabilità alla figura del pugno chiuso, che vorrebbe infrangere le vetrine, a costo di perdere sangue.
3. La presenza degli ultimi due versi-chiave («è sempre, è solo il mio sangue / che verso», vv. 8-9), messi in risalto dall’allitterazione della sibilante: la vita possibile e la vita impossibile (felice) si sono ferite a vicenda. Il loro punto d’incontro ha assunto la forma di un’aggressione. A pagarne le conseguenze è l’*io*, come accentua l’aggettivo del penultimo verso: «il *mio* sangue» (v. 8).

Il testo successivo ospita la stessa declinazione del binomio arte-vita. Il soggetto è ancora collocato in un ‘al di qua’ rispetto alla vita alternativa e felice. L’arte continua a riprodurre questo sforzo di avvicinamento. Il testo, in diciannovesima posizione nel volume, si sviluppa in senso orizzontale, grazie alla presenza di un simbolo, la soglia (invalicabile - oltre si staglia la regione della felicità, dove non è lecito addentrarsi):

Voi che vi tormentate nel dolore,  
c’è una  
che mangerebbe le radici amare,  
che dormirebbe per terra,

che non avrebbe paura dei lupi,  
che tramuterebbe in miele il veleno  
di tutti i cattivi del mondo  
per una spina di felicità.  
Così vicina, che quasi si tocca.  
Ma tu sei sempre, sei solo di là.<sup>189</sup>

Vi si propone di nuovo una triade di elementi costitutivi:

1. Il doppio uso della seconda persona, prima al plurale e poi al singolare, che rimarca una lontananza, auto-dichiarata, del soggetto rispetto al mondo degli *altri*.
2. L'uso particolare del condizionale, ancora indice di una vita *potenziale* e di una disposizione d'animo sdoppiata.
3. L'ambiguità dell'identificazione del *tu* con cui si chiude la poesia, dovuta a un equivoco: nella seconda persona si identifica la felicità o un'alterità?

Come nel primo testo che si è denominato 'dell'onniscienza', anche qui assistiamo a uno stile enumerativo. L'elenco, in questo caso, ritmato dall'anafora del relativo (il «che» ricorre ben quattro volte), serve a esporre le condizioni nelle quali l'*io* è disposto a mettersi per conoscere «una spina di felicità» (v. 8), «così vicina, che quasi si tocca» (v. 9): anche qui la prossimità della condizione agognata sta in un 'quasi-toccare'. Poi, la chiusa raccoglie l'emblema della *soglia* già menzionato, posizionando il *tu*, dalla non chiara definizione (la felicità? L'amato? Un generico *altro*?) in una zona irraggiungibile: «ma tu sei sempre, sei solo di là» (v. 10). Si noti un ulteriore richiamo al testo precedente, per l'uso dei due stessi avverbi, proprio all'altezza della chiusa («è sempre, è solo il mio sangue», vv. 8-9, «sei sempre, sei solo di là», v. 10): «sempre» e «solo», nella cui definitività si chiude un destino marcato dalla solitudine.

Il testo eponimo, in ventiduesima posizione, prosegue il registro assertivo e si impernia su una ripetizione che produce un andamento monotono:

È subito detto un anno

---

<sup>189</sup> Ivi, p. 41.

ma un anno è fatto di mesi  
e i mesi son fatti di giorni  
e i giorni son lunghi da vivere  
son faticosi da vivere  
uno per uno  
senza nemmeno un tuo segno  
felicità, che pure esisti.<sup>190</sup>

I primi versi disegnano una logica a ‘matrioska’ che riduce di dimensioni l’oggetto a cui si allude - in questo caso il tempo, le cui unità di misura sono via via ridotte: dall’anno si passa ai mesi, quindi ai giorni («È subito detto un anno / ma un anno è fatto di mesi / e i mesi son fatti di giorni», vv. 1-3). La logica deduttiva dal grande al piccolo, anche qui, porta a conclusioni sofferte (vv. 4-7):

e i giorni son lunghi da vivere  
son faticosi da vivere  
uno per uno  
senza nemmeno un tuo segno

fino all’ottavo e ultimo verso, in cui si palesa la ‘dedicataria’ misteriosa, colei che non lascia di sé alcuna traccia: «felicità, che pure esisti».

Nell’avversativa del verso eponimo del libro, si annida il senso dell’‘altalena’ che lo contraddistingue nella sua interezza. In quel «pure», cioè nell’ammissione che esista, da qualche parte, la possibilità di stare al mondo felicemente, risiede e si esprime la duplicità, l’oscillazione tra apertura e chiusura, tra la simbiosi e l’autoesclusione, tra l’io e il tu, la vita vera e la vita sognata.

C’è poi un altro registro ricorsivo nel libro, quello ‘narrativo-descrittivo’, dove, di fatto, l’io si eclissa e assume su di sé il ruolo del fotografo, dedito a catturare obiettivamente l’oggetto della propria visione. Sono poesie in cui la pressione della vita si fa meno marcata e la poesia meno ‘cardiaca’ e meno condizionata dal

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 47.

sentimento. La prospettiva, ora esterna, emargina un momento l'*io* e fa entrare altri soggetti in primo piano, spesso desunti dalla natura, come nei due testi che seguono:

Immobile sotto la pioggia  
il ramo dell'albero sfilava  
goccioline d'acqua.  
Lo scuote per un momento  
il tocco leggero del passero  
che appena si posa  
e vola via silenzioso.<sup>191</sup>

Dalle granate segrete  
al polso  
della mano che dice addio  
filtra lento il tramonto  
di un lungo giorno d'amore,  
l'ultimo sangue del cielo  
all'orizzonte, fra i monti.<sup>192</sup>

L'occhio ha ora la dote di mettere a fuoco i dettagli: il lettore segue le gocce sfilate dal ramo dell'albero, «immobile sotto la pioggia» (v. 1), così come, nel testo successivo, è ben visibile il dettaglio del flettersi del polso «della mano che dice addio» (v. 3). Questa seconda tipologia di testi comporta un distacco dell'*io* biografico dall'*io* lirico, simile a quello che (seppure con esiti diversi) si era apprezzato in Antonia Pozzi. Ma qui avviene nel medesimo macrotesto, e non nel corso di uno sviluppo biografico, esistenziale e stilistico. Il sangue, che al sesto verso è metafora per la luce crepuscolare, non è più versato dall'*io*: la voce poetica recensisce un mondo scoperto nei suoi dettagli visivi, colori e forme.

Sono i testi dove, inoltre, anche quando riaffiora l'*io*, lo fa da una posizione nuova e di maggiore respiro a cui fa da eco la versificazione sbrigliata, essa stessa più 'assolata':

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 11.

<sup>192</sup> Ivi, p. 15.



A mezzogiorno  
la felicità si distende sull'Arno  
in arabeschi di sole.  
L'ora è dolce  
come il grappolo d'uva che mangio  
stando alla finestra.  
Il mio sentimento  
si effonde  
nell'aria dorata,  
si scioglie  
in un amore di tutte le cose.  
Per un'ora così,  
pescatore,  
amerò la tua canna che oscilla  
lucida al sole,  
il cane che passa annusando  
lungo il marciapiede.<sup>193</sup>

La simbiosi con la visione stavolta è gioiosa. La felicità è sempre a un passo dal soggetto, ma almeno è visibile mentre «si distende sull'Arno / in arabeschi di sole» (vv. 2-3). L'*io*, immerso in una condizione di generale dolcezza, la distingue, come sottolinea la similitudine tra lo scenario pacifico e il sapore dell'uva assaporata alla finestra. La sua posizione non è più quella del soggetto ostracizzato, ma un *affaccio*: è garantita una capacità visiva che culmina in uno 'scioglimento panico', sulla linea Leopardi-D'Annunzio, «in un amore di tutte le cose» (v. 11). Il mezzogiorno, tradizionalmente (si ricordino De Chirico e Savinio) associato a un momento demoniaco del giorno, si ribalta in una stagione di abbandono e rinascita che consente di pronunciarsi al futuro – non per compiere sciagurate previsioni, ma per rivolgere promesse d'amore agli oggetti che animano la scena osservata (la canna del pescatore, il cane che annusa il marciapiede):

Per un'ora così,

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 65.

pescatore,  
amerò la tua canna che oscilla  
lucida al sole,  
il cane che passa annusando  
lungo il marciapiede.

L'allitterazione centrale della liquida, già incontrata come cifra stilistica in altre poesie («la tua canna che oscilla / lucida al sole»), esprime bene la lucidità che dal soggetto, contagia l'oggetto: la riflessione luminosa del sole sulla canna da pesca che oscilla.

### 3.2.2. Misure del colloquio: il posto del tu nel registro 'epistolare'.

Si è finora notato come nelle poesie fin qui analizzate, il *tu* faccia una comparsa, seppure sporadica, come interlocutore *in absentia*, per determinare la sorte dell'*io* lirico (seppure da una posizione indefinita di lontananza). Tuttavia, il libro comprende una serie di cinque poesie in cui la fisionomia del *tu* è, viceversa, più definita. Due dei cinque testi hanno a che fare con un *tu* coinvolto in un colloquio con le caratteristiche di uno scambio epistolare. In altri due casi, dove il registro privilegia l'aspetto 'colloquiale' su quello epistolare, il *tu* assume la forma di una personificazione (la primavera, identificata nel luogo-limite del giardino); nel quinto e ultimo caso, infine, come nel testo analizzato in chiusura al paragrafo precedente (dove la voce apostrofava il pescatore), ci si imbatte nel personaggio del barcaiolo, che ha di nuovo il ruolo del 'traghettatore' deputato a sorvegliare la soglia (ancora una soglia 'd'acqua'), tra la vita e la felicità.

Anche da te novembre ti si stringe  
nuvoloso d'intorno?  
Qui le nuvole scendono dai monti  
e coprono ogni cosa.  
Cade uguale la pioggia  
sulle immobili piante del giardino.  
Oh! La tua casa e forse il caminetto,  
forse un divano comodo  
e la pioggia,

fuori, la pioggia sulla tua campagna.<sup>194</sup>

L'impostazione epistolare emerge fin dai primi quattro versi, a partire dall'attacco col modulo stilistico immediatamente inclusivo. L'interrogativa, mediante la congiunzione coordinante, fin da subito rafforza il rapporto copulativo tra l'*io* e il suo destinatario: «Anche da te» (v. 1). Altre formule tipicamente epistolari, inoltre, sono le determinazioni di luogo e tempo: «novembre», «qui» (vv. 1, 3), funzionali a condividere resoconti descrittivi col proprio interlocutore. Sono dettagli meteorologici: novembre che «si stringe / nuvoloso d'intorno» (vv. 1-2), con *enjambement* enfaticizzante; le nuvole che «scendono dai monti / e coprono ogni cosa» (vv. 3-4); la pioggia che «cade uguale» (v. 5) «sulle immobili piante del giardino» (v. 6), indici di uno stato d'animo malinconico. Di contro a tale scenario piovoso l'*io*, con un'altra formula epistolare, fa congetture sulla situazione 'meteorologico-emotiva' che dev'esserci dall'altro lato; il destinatario, infatti, è proiettato fantasticamente in un interno domestico confortevole e di gran lunga più rassicurante. Il conforto dell'altro è davvero 'sospirato' dalla voce, come prova la ripetizione efficace di due lemmi, «forse» e «pioggia» (vv. 7-10):

Oh! La tua casa e forse il caminetto,  
forse un divano comodo  
e la pioggia,  
fuori, la pioggia sulla tua campagna.

Il registro epistolare assume, nel testo successivo, una valenza meta-testuale:

Al primo quarto di luna  
ti scriverò,  
crescerà con la luna  
la mia speranza  
fin che sarà piena  
in una notte estatica e presaga,

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 31.

poi calerà  
travolta ed offuscata  
da dense nubi piovose.<sup>195</sup>

La scrittura della lettera diviene argomento meta-poetico. Inoltre, si nota ancora un'analogia tra l'*io* e le fasi della luna, pianeta associato tradizionalmente alla femminilità (si ricordi il testo dove compariva a simboleggiare una «donna che si sta formando»): col suo crescere, crescerà la speranza di stabilire un contatto col *tu*; viceversa, col suo calare, essa diminuirà, gravata dal peso di «dense nubi piovose» (v. 9). L'identificazione col pianeta tocca nel testo il culmine: dal primo all'ultimo verso, si assiste a una totale corrispondenza tra la vita interiore dell'*io* e le fasi lunari. La poesia, anzi, si fonda proprio su tale movimento emulativo tra il sé e la luna mutevole, in senso leopardiano, aggiungendosi così al piano già esplorato, di specularità tra le *personae* del colloquio.

Nei due testi successivi, il registro epistolare si edifica intorno alla personificazione del tempo stagionale nella figura del giardino, in cui convivono due facce antitetiche: come anticipato, già in altre poesie del libro (sebbene in quei casi non sia chiamato in causa direttamente), il giardino simboleggia, a fasi alterne, l'Eden e la prigione da cui il soggetto vorrebbe evadere.

Nel testo che segue, se considerate dal punto di vista del ciclo naturale, le due stagioni a cui si allude (primavera e inverno) sono in perfetta antitesi. Esse, tra l'altro, si offrono quali vere e proprie stagioni psicologiche, dove la 'mente pendolare' passa da un estremo vitalistico a una spinta verso l'annullamento.

Mio amico d'un tempo, giardino,  
e voi nuvole che sorvolate  
dense di pioggia  
la mia casa sempre uguale.  
Primavera che stai nascendo  
tra nuvole inquiete, al tramonto,  
sulle nostre inquietudini,

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 59.

cadrà la pioggia e la terra  
odorerà di muschio  
oppure un vento improvviso  
riporterà l'astratta  
nudità dell'inverno?  
Orione alto e la luna  
bianca, fulgente nel trepido cielo.  
La mia anima è prigioniera  
come l'odore di terra,  
che solo se cade la pioggia  
si leva dall'umido prato.<sup>196</sup>

La poesia si presta a essere suddivisa in quattro parti: l'apostrofe, dal verso 1 al verso 4, basta a presentare il profilo dell'interlocutore come giardino-nemico (o comunque non più amico):

Mio amico d'un tempo, giardino,  
e voi nuvole che sorvolate  
dense di pioggia  
la mia casa sempre uguale.

Come si deduce dal punto finale al quarto verso, il giardino non è dotato di predicati verbali, ma è introdotto come figura personificata a cui fa da contraltare il livello delle nuvole che sorvolano la casa «sempre uguale» (v. 4).

Di seguito, la seconda sezione (vv. 5-12), costituisce il cuore drammatico:

Primavera che stai nascendo  
tra nuvole inquiete, al tramonto,  
sulle nostre inquietudini,  
cadrà la pioggia e la terra  
odorerà di muschio  
oppure un vento improvviso

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 53.

riporterà l'astratta  
nudità dell'inverno?

L'interrogativa si fonda su un dilaniante *aut-aut*. L'apostrofe al giardino si specifica in una seconda apostrofe alla primavera, quasi fosse la 'madre' che lo racchiude. La primavera diventa l'emblema di una stagione agitata da sensazioni contrastanti. Al suo cospetto il soggetto si dichiara ferito da «inquietudini» (v. 7, che si rispecchiano nell'aggettivo «inquiete», riferito alle nuvole al v. 6), dato che non può prevedere il portato della stagione in arrivo: non sa dire se sarà la pioggia o se la primavera si tramuterà senza vie di mezzo in un inverno dall'«astratta / nudità».

La dialettica tra concreto e astratto, così, assume una veste atmosferica che si emblemizza in concomitanza col riferimento ai suoi fenomeni. Se da un lato l'astratto è associato all'assenza di sensazioni, e il suo emblema è il *vento* che spoglia la terra fino alla nudità, dall'altro lato, nel concreto della *pioggia* si identifica il livello dei sensi (per lo più l'olfatto) e tange quindi 'sensibilmente' la sorte dell'io: l'immagine *olfattiva* in cui si descrive l'odore del muschio dalla terra bagnata, è recuperata nella chiusa, come metafora della sorte. La terza sezione del testo, data da due versi («Orione alto e la luna / bianca, fulgente nel trepido cielo», vv. 13-14), continua a sviluppare la 'lontananza' e la freddezza invernale (v. 12). Di questo distico colpisce la sintassi nominale che, come nell'*incipit*, sortisce un effetto fotografico che trasporta il lettore in una prospettiva elevata, dalla cromatura candida, dovuta alla luminosità degli astri (la costellazione di Orione, la luna).

Nell'ultima sezione si ha il *turning point* poetico: si chiarisce la valenza simbolica dell'interlocutore principale. Il predicato nominale al primo verso, ovvero «prigioniera», trasforma il giardino in 'contenitore ingabbiante', prigione che può essere evasa solo se il soggetto sperimenterà una forma di percezione. Forse va letta in questo senso la similitudine dell'«odore di terra»: anima pronta a levarsi solo se la pioggia lascerà un segno riconoscibile sull'«umido prato» (in questo senso, suggerendo una traiettoria catartica):

La mia anima è prigioniera  
come l'odore di terra,

che solo se cade la pioggia  
si leva dall'umido prato.

Nel testo successivo, con cui quest'ultimo fa coppia, ci si imbatte invece nella declinazione salvifica del giardino, che da «mio amico d'un tempo» diviene, al centro, il «mio giardino», riprendendosi il primato nella dimensione del presente.

In questo caso, il tessuto verbale si infittisce di pari passo all'effetto che la primavera produce sulla vegetazione e la fauna (farfalle e uccelli), immortalati in un momento corale di rinascita:

Tenero aprile che inverdisci i prati  
e li cospargi di margherite,  
che illumini il giardino,  
ogni sua chiara fronda, ogni sua foglia,  
i fili d'erba e le farfalle in volo.

Nell'aria serena

risuona il canto dei merli,  
il cinguettio degli uccelli  
fitto e leggiadro.

C'è in aprile una pace così gaia  
nel mio giardino,

una così diffusa tenerezza  
di foglie nuove,

tanta sonorità di canti e voci,  
tante bambine che giocano al mondo,  
o passano sagge sui prati  
recando cestelli e giochi.

C'è una serenità che vince il cuore.

Non pare possa esservi al mondo

un più tranquillo riparo

del nostro chiuso piazzale

e forse in aprile è così,

che tutti i giardini del mondo

diventano un tenero nido,

un canoro rifugio,  
una serena dimora  
di spensierate bambine.<sup>197</sup>

Dal verso 1 al verso 9 la primavera, identificata nel mese di aprile, si scompagina in due scene corali, rispettivamente, visiva (vv. 1-5), e sonora (vv. 6-9). La sintassi propone un vero e proprio elenco, che tratteggia un 'mosaico naturale': ai «prati» (v. 1) fanno seguito le «margherite» (v. 2), quindi, restringendo il *focus* su ogni «fronda» e «foglia» (v. 4), i «fili d'erba» e le «farfalle in volo» (v. 5); di seguito, nella 'sezione sonora', il «canto dei merli» (v. 7) si distingue entro un più eterogeneo «cinguettio degli uccelli» (v. 8). Dal decimo verso si distende una parte riflessiva prevalentemente nominale. Di quest'ultima sezione, a livello metaforico, si segnala il trasferimento della beata età infantile in una dimensione temporale non più lineare-segmentata: l'infanzia può farsi presente, e così l'età adulta risuona del tempo felice infantile e con esso combacia in un medesimo tempo dell'origine. Solo grazie a tale 'trasferimento' il «piazzale» verde, sebbene «chiuso» (v. 21), diventa il riparo più sicuro del mondo, e tutti i «giardini del mondo» (v. 23) rappresentano simultaneamente «un tenero nido» (v. 24, stesso aggettivo riferito, nell'*incipit*, al mese di aprile), «un canoro rifugio, / una serena dimora / di spensierate bambine» (vv. 25-27).

In ventiquattresima posizione all'interno del volume si colloca, poi, l'ultimo testo che chiude il percorso sul registro epistolare di Piera Badoni. Indirizzato alla 'figura traghettatrice' del «barcaiolo del Po» (v. 2), affronta il simbolo già incontrato della 'soglia'. L'imperativo incipitario traduce la forza di un desiderio rinnovato, di evasione, verso un 'oltre':

Trasportami di là, sull'altra sponda,  
barcaiolo del Po.  
Trasportami di là, tu non lo sai,  
c'è un paese di là nella pianura,  
c'è una casa rosa...  
Troverei certo la strada,

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 77.



la bianca strada tortuosa.  
Mi verrebbero incontro le oche  
a branchi, bianche,  
sentirei da lontano i cagnolini.<sup>198</sup>

Il testo insiste sul motivo della sospensione, che si giustifica, a colpo d'occhio, con i tre puntini conclusivi (v. 5) e, in secondo luogo, con la generale vaghezza che si riscontra a livello semantico: il «paese» (v. 4), dove desidera essere trasportato l'io, non è meglio specificato. Allo stesso tempo, la vaghezza è suggerita dall'ignoranza (rispetto al paragrafo precedente, rimodulata: «tu non lo sai», v. 3) attribuita al destinatario. Per quanto riguarda un versante più musicale, si faccia caso alla rima «rosa» / «tortuosa» (vv. 5, 7) e alla quasi totale identità tra «branchi» e «bianche» (v. 9). La pronuncia ha il tenore del desiderio, come provano i verbi al condizionale che si affastellano nella seconda metà della poesia (vv. 6-10).

La polifonia tonale e dei registri applicata da Piera Badoni conosce così un ulteriore sviluppo nella cifra del desiderio e dell'onirico. Quest'ultima si può reputare *mediana* tra lo slancio verso la natura e la sicurezza del distacco, ovvero tra l'urgenza di una presa di contatto col mondo e il più struggente *amor de lonh*.

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 51.

*Capitolo terzo.*

*Da linea a via. Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda (I)*

*1. Intorno a un lemma vago: l'eco durevole di Linea lombarda.*

*La mente mia, che prima era ristretta,  
lo 'ntento rallargò, sì come vaga,  
e diedi 'l viso mio incontr'al poggio  
che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga.*

*Pg III, 13*

Il pensiero, lo si dimentica troppo spesso, è un'arte,  
vale a dire un gioco di precisione e imprecisione, di vaghezza e di rigore.

Edgar Morin

Ben settant'anni dopo la pubblicazione, di linea lombarda si parla ancora.<sup>199</sup> La sua eco, dal 1952, è destinata a riverberarsi per un lungo periodo: il sintagma continua a risuonare in un dibattito critico acceso. Perché è accaduto? Come già suggerito, sotto gli strati di una questione complessa, che è andata articolandosi nei decenni fino a noi, un'imprecisione terminologica del primo compilatore ha assunto, in questo senso, un ruolo determinante.

Se si può parlare di un limite dell'operazione anceschiana, lo si potrebbe infatti riferire alla scelta del titolo - non tanto per la selezione del lemma «linea», piuttosto privo di connotazioni se considerato singolarmente, quanto per l'apposizione dell'aggettivo «lombarda», che acquista una vaghezza nel momento in cui lo si raffronta con la natura *particolare* dell'operazione. Adoperato per indicare un esiguo campione di autori, sebbene sulla base di un'ipotesi priva di intenzioni dogmatiche (e semmai sollecitata dall'amicizia e da un'affinità di pensiero), infatti, non si può evitare di constatare come l'aggettivo non trova un riscontro adeguato nella gamma di sei soli casi poetici. Non solo il campione è esiguo a livello sincronico e sulla poesia italiana, ma chiama in

---

<sup>199</sup> Si ricordi l'inchiesta già citata pubblicata su "Repubblica", del 10 agosto 2021, a firma di Maurizio Cucchi, *La linea lombarda della poesia*, che considerava un'area geografica oltre i confini di Milano: Maurizio Cucchi, *La linea poetica lombarda*, "Repubblica", 10 agosto 2021, pp. 12-13. Si veda la nota 40 dell'*Introduzione*.

causa una tradizione sedimentata lungamente nei secoli della letteratura, da Bonvesin de la Riva, passando per Porta e Manzoni, estendibile fino a una propaggine gaddiana. L'aggettivo è ulteriormente 'slargato' per la natura «composita» («se non cosmopolita», come ha scritto Luciano Erba nel 2003) della 'lombarda Milano':

i lombardi di razza, sempre che questa etnia abbia conservato attraverso i secoli caratteristiche proprie, negative o positive che siano, non rappresentano che una delle tante componenti della fauna poetica sparsa nell'area milanese. Prima ancora che capitale poetica (se la poesia, dal dopoguerra in poi, ha in Italia un polo sicuro, un punto di riferimento, un centro dove più assiduo e vario è il rimaneggiamento dal faro, questo è il capoluogo lombardo), Milano è soprattutto città composita, se non cosmopolita: i suoi poeti, come i suoi abitanti, provengono da tutte le parti della penisola, o anche da più lontano.<sup>200</sup>

Eppure, contro ogni previsione, si è fatta strada una contraddizione: *Linea lombarda*, sebbene un episodio marginale a livello storiografico, supera sé stessa e il suo 'ideatore', allargandosi sia a livello editoriale (come si vedrà, grazie al recupero del progetto anceschiano da parte di Giorgio Luzzi) sia come *quaestio* sul canone e sull'*identità poetica*. Proprio per la scelta dell'aggettivo, il progetto è assurto a problema, cominciando a suscitare interventi, opinioni e prese di posizione oltre quanto si potesse pronosticare: nata come ipotesi che sarebbe stato appropriato non connotare come "lombarda", di fatto, la Linea lo diviene nel corso del tempo, guadagnandosi il diritto/il peso di quell'aggettivazione.

Ci si chiede allora: a cosa ci riferiamo, oggi, quando parliamo di "linea lombarda"? Com'è possibile, a livello metodologico, tracciare il confine tra la categoria critico-filosofica in cui facilmente scivola il volume di Anceschi, e l'autonomia di una questione letteraria «irripetibile», com'è stata definita da un detrattore di Luzzi, l'«insider» Renzo Modesti?<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Luciano Erba, *Poesia, la grande assente. Un j'accuse non in versi*, «Vita e Pensiero», vol. I (2003), ora in *La parola e la cosa. Saggi sulla resistenza della poesia*, con prefazione di Umberto Motta, Milano, Vita e pensiero, 2020, p. 14.

<sup>201</sup> La definizione è di Renzo Modesti, dalla lettera inedita (1987) già citata nell'*Introduzione*, indirizzata a Giorgio Luzzi. La stessa posizione sull'irripetibilità è quella di Maurizio Cucchi. Si vedano le interviste finali del *Capitolo quinto*.

Il volume intendeva riprodurre un «momento della formazione».<sup>202</sup> stando a questa puntualizzazione, se per *Linea Lombarda* si sceglie il termine “antologia”, bisogna tenere conto che i parametri che di solito si adoperano per altre antologie del Novecento non sono appropriati. L’indicazione della natura *paradossale* intrinseca al genere (l’arduo suo compito di *fissare* e di *proporre*, di dare per consolidata una selezione di autori e scommettere sul futuro della selezione stessa),<sup>203</sup> per esempio, non è più sostenibile: le parole di Anceschi crescono d’intensità solo se si adotta una prospettiva *diacronica*, che rende *Linea lombarda* un’area di possibilità eterogenee. La sua ipotesi si avvera, quindi, ma *ex post*: crescendo in divenire, si qualifica come problema letterario (ancora) capace di attirare adesioni o reticenze.

Come argomentato nell’*Introduzione*, il versante della ricezione di *Linea lombarda* è stato ed è per lo più negativo, conformemente al ‘pronostico’ di Sereni (che giudicò il lavoro di Anceschi affabulatorio e *vago*).<sup>204</sup> Seppure meno rappresentato, invece, il versante positivo (inaugurato dalle prime recensioni di Folco Portinari e Pier Paolo Pasolini, del 1952 e 1954)<sup>205</sup> ha conosciuto un picco negli anni Ottanta, concretizzandosi in due riedizioni estese a cura di Giorgio Luzzi: *Poeti della linea lombarda 1952-1985*<sup>206</sup> e *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*.<sup>207</sup> Il primo propone un rilievo degli stilemi che più fortemente sono riconducibili alle poetiche del 1952 (la poetica dell’oggetto, il plurilinguismo, e l’inflessione narrativa ed epigrammatica), tuttavia, per la sua forma monografica e non compilativa, si preferisce focalizzarsi sul volume della “via”, che ha il pregio ulteriore di offrire una sistemazione più aggiornata rispetto al precedente. Un’altra scelta è quella di trattare di meno Vittorio Sereni e Giorgio Orelli, i due casi poetici più noti (fin dal ‘52 dell’edizione di Anceschi); una considerazione analitica più sistematica di entrambi si limita al primo capitolo del presente studio.

---

<sup>202</sup> La citazione è di nuovo da *A proposito di “Linea lombarda”*: si veda ancora la nota 6 dell’*Introduzione*.

<sup>203</sup> Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone, cit., passim*.

<sup>204</sup> Si veda la nota 24 dell’*Introduzione*.

<sup>205</sup> Si vedano le note 18 e 27 dell’*Introduzione*.

<sup>206</sup> Il saggio, diviso in quattro capitoli, comprende anche «tangenze ‘extraterritoriali’» (oltre a Elio Pagliarani e Giovanni Giudici, vi «si naturalizza» Bartolo Cattafi; per le due citazioni cfr. Silvio Ramat, in *Poeti della linea lombarda 1952-1985, cit.*, pp.7-12: p. 11). Gli altri poeti nel volume che non si trovano in quello dell’‘89 sono Rodolfo Quadrelli e Raffaele Crovi.

<sup>207</sup> Si veda la nota 20 dell’*Introduzione*.

Il volume, dedicato a Luciano Anceschi, recupera il cuore del suo progetto e lo amplia in modo sistematico e storicizzante. La «linea» (che muta significativamente denominazione, divenendo una «via»), allargata fino a comprendere altri tredici autori (Giorgio Simonotti Manacorda, Grytzko Mascioni, Sandro Boccardi, Giorgio Cesarano, Giancarlo Majorino, Lento Goffi, Tiziano Rossi, Angelo Fiocchi, Giovanni Raboni, Maurizio Cucchi, e i più giovani Franco Buffoni, Guido Oldani e Fabio Pusterla), si presta adesso a due tipi di oscillazione. Come anticipato nell'introduzione, la prima, *centripeta*, attribuisce una chiave interpretativa *globale* a fili poetici *minoritari*; la seconda, invece, è *centrifuga* e sposta il discorso anceschiano su fenomeni di comportamento successivi (estendendone, appunto, il catalogo).

Nello scritto introduttivo, il curatore dichiara che la sua ricerca si muove intorno a due ordini di problemi:

1. *Perché e come* la proposta di Anceschi è destinata a mutare dalle proprie premesse (pur se non categoriche)?
2. Quali ragioni legittimano la coabitazione dei sei «protagonisti storici», con altre personalità?

Quanto alla prima area di interesse (oggetto specifico d'analisi nel presente capitolo), secondo Luzzi i due aspetti più soggetti al cambiamento sono la poetica dell'oggetto e l'indole moralistica. La prima non si estingue tanto in negativo, per sottrazione, bensì (come già visto nell'*Introduzione*), «per esuberanza»: così, ad esempio, Risi tende all'accumulazione di oggetti plurimi e alienati, Modesti a un'ipertrofia dove l'oggetto stesso si sfuoca e non si identifica più; analogamente, Reborà opta per una reificazione priva di *pathos*; d'altro canto, la fedeltà all'oggetto è altrimenti contraddetta mediante l'autocitazione (è il caso degli oggetti-simulacro di Erba).

L'indole moralistica, invece, si incrina modificando la sua ispirazione e la sua forma: si fa ora vocazione razionalistica che predilige il vero e l'utile (Risi), ora apertura al contenuto politico di ascendenza brechtiana e, in generale, predilezione della narrazione, più adatta, secondo Luzzi, alla generale maturazione «dello sguardo morale»<sup>208</sup> degli autori.

---

<sup>208</sup> Si veda la nota 21 dello studio.

Quanto alla seconda area di interesse (che sarà, invece, oggetto di studio e verifica nel capitolo successivo), i diciannove poeti sono divisi in tre sezioni, seguendo un criterio generazionale: nella prima, accanto ai sei poeti del '52, coi quali mostrano una stretta affinità sul piano di stile e temi (oltre che una comune educazione post-montaliana), sono inseriti Manacorda, Boccardi e Mascioni. La seconda sezione (dove rientrano Cesarano, Majorino, Goffi, Rossi, Fiocchi, Raboni e Cucchi) assembla, invece, autori tendenti a progettare storie in versi, canzonieri o anti-canzonieri che diventano le sedi dove rimodellare sulle proprie contraddizioni gli orizzonti personali privati, con esiti ora di andamento informale (Majorino), ora di sublime lirico (Cucchi), ora di inedite pronunce che si sviluppano dopo l'adesione al lirismo protosereno o allo sperimentalismo lessicale (Goffi).<sup>209</sup> Per finire, i più giovani Oldani, Buffoni e Pusterla, inseriti nella terza sezione, incarnano per Luzzi il 'tramonto' della linea lombarda, accertandola in negativo, cioè andando a indebolirne la precedente «tenacia rappresentativa».<sup>210</sup>

## 2. *La degradazione degli oggetti e il nuovo moralismo: Nelo Risi, Renzo Modesti, Roberto Rebora, Luciano Erba.*

Tommaso Lisa, in un paio di frasi, ha espresso efficacemente cosa avviene alla poetica degli oggetti che i poeti lombardi ereditano da Montale ed Eliot:

In sede di poetica il tratto comune ai poeti lombardi risulta la degradazione della selva degli oggetti salvifici e degli emblemi montaliani, abbassati stilisticamente nell'anti-sublime del gioco di citazioni e riciclaggio di materiali letterari. Per questo motivo, rispetto al presupposto "grande stile" montaliano, la poetica degli oggetti trova incremento nelle occorrenze testuali di sostantivi comuni, nella precisione di uno stile medio, ridimensionato nella carica retorica dalla tragicità degli eventi della storia.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Su questi ultimi autori si torna più approfonditamente nel *Capitolo quarto*.

<sup>210</sup> *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, cit., p. 23. I testi degli autori affrontati nel par. seguente sono rispettivamente tratti da: Nelo Risi, *Di certe cose: poesie 1953-2005*, a cura di Maurizio Cucchi, Milano, Oscar Mondadori, 2006; dalle diverse edizioni citate in nota, per Modesti (per cui manca un'edizione dell'opera omnia); da *Poesie (1932-1991)*, a cura di Amedeo Anelli, Milano, Mimesis, 2021, per Rebora, e per Luciano Erba, da due edizioni: *Poesie 1951-2001*, a cura di Stefano Prandi, Milano, Mondadori, 2002 e *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Prandi e con prefazione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2022.

<sup>211</sup> Tommaso Lisa, *L'antologia "Linea lombarda"*, cit., p. 46.

Il sostantivo «degradazione» è esatto, dal momento che ad agire sugli oggetti è proprio un processo de-sublimante, de-gradante, che ne abbassa l'alto tenore sottraendo dei 'gradini' (o gradi) al loro potenziale di sublimità. A sollecitare la degradazione è il Tragico storico, che sortisce l'effetto di ridimensionare la prospettiva di poesia, disilludendo anche la sua 'speranza formale'. Scrivo *speranza* e parlo di *abbassamento* perché mi sembrano due termini cardinali al fine di comprendere molto di ciò che avviene nel nodo di passaggio dalla paternità poetica di Montale al lavoro inedito sulla poesia proposto dai lombardi. Quel che avviene, cioè, riguarda propriamente un ripensamento dell'*altezza*, da intendere come tensione lirica e come speranza di salvezza. Non è un caso che, già nel 1952, ma soprattutto nelle decadi successive, i poeti scelti da Anceschi (e, in questo, affiancati dai loro compagni futuri di antologia), prediligano l'intonazione basso-ironica. Così, i correlativi oggettivi della «Divina Indifferenza» montaliana (la «statua», «la nuvola», «il falco») sono privati della loro potenza epifanica e restituiti a una dimensione terrestre della dizione che, anche quando esprime una posizione di altezza, lo fa con un esito di denuncia morale. Per comprendere meglio quanto appena sostenuto, si passeranno in rassegna i casi di Nelo Risi, Renzo Modesti, Roberto Rebora e Luciano Erba, in modo da ottenere una prova del consolidarsi via via più sicuro di tale presa di distanza, nel trattamento degli oggetti e nel messaggio, rispetto a Montale.

### *2.1. Nelo Risi e la privatizzazione degli oggetti.*

Nelle poesie di molti poeti sono nascoste delle pietre,  
mentre le poesie di un poeta come Risi [...] *sono* delle pietre.  
Giovanni Raboni<sup>212</sup>

Nelo Risi, 'sobrio testimone' del suo tempo, costituisce un esempio anomalo rispetto alla propria generazione. Dall'inizio alla fine del suo percorso, opta per una ricerca espressiva che dà prova di una consapevolezza critica e civile sempre equilibrate, di ascendenza pariniana. Un poeta illuminista, ma con la puntualizzazione che, di quella

---

<sup>212</sup> La citazione è da Giovanni Raboni, *Introduzione a Nelo Risi, Poesie scelte 1943-1975*, Milano, Oscar Mondadori, 1977, p. XIV.

tradizione («nei dintorni della quale, più dello stesso Parini, più di Carlo Porta [...] risulta, per lui, presenza decisiva il Manzoni di *Storia della colonna infame*»),<sup>213</sup> conserva e supera le principali formule «nel momento stesso in cui consente di capire che la situazione [...] di metaforico ‘impegno’ in cui questa poesia vive e dalla quale trae la propria sostanza grammaticale e figurativa, non è limitata ai temi, per altro fondamentali e caratterizzanti, dell’indignazione e dell’amarezza civili, ma investe, al limite, tutti i temi possibili, dalla verità all’amore, dall’amore per la verità all’amore per la vita (e, a questo proposito, spero che il lettore sarà d’accordo con me nel non trovare affatto sorprendente che Risi sia anche [...] un poeta d’amore)».<sup>214</sup>

Seppure un poeta ‘impegnato’ e dal dire sentenzioso, per la poliedricità dei contenuti Risi è stato spesso accostato a Luciano Erba, Bartolo Cattafi e a Franco Fortini, da cui si discosta, semmai, perché meno incisivo nelle sue critiche militanti: infatti, l’impegno pubblico non è per lui il raggio privilegiato dell’azione poetica; Risi opta, anzi, per una comunicazione diversificata che spazia dal pubblico al privato, due sfere che porta avanti in un dialogo costante, sotterraneo, in particolare nell’ultima fase della sua produzione (all’altezza, cioè, della svolta autobiografica data dai libri degli anni Settanta, dove non fa più mistero della propria intimità con la dimensione di un privato ‘tempo perduto’, che egli sente il bisogno di ricongiungere a sé).<sup>215</sup>

«Senza affidarsi al suono rauco del populismo o all’oltranza esistenzialistica»,<sup>216</sup> la poesia risiana è lucida e non conosce accensioni liriche o filtri retorici, in quanto è «essenzialmente non metaforica», e in essa «il detto prevale comunque sul non detto, il nero sul bianco, la chiarezza sull’ambiguità».<sup>217</sup>

---

<sup>213</sup> Giovanni Raboni, *Introduzione* a Nelo Risi, *cit.*, p. XVI.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> Si veda Giovanni Raboni, in Nelo Risi, *Poesie scelte 1943-1975*, *cit.*, pp. XX-XXI: «Ebbene, che cosa dobbiamo pensare di questo sprofondare di Risi nella propria biografia – e, si potrebbe pensare, nella singolarità, nell’individualità, nella non esemplarità della propria biografia – dopo che, per tanti anni, al centro della sua attenzione e della sua passione, nel punto focale della sua immaginazione stilistica, c’è stata quasi soltanto [...] la “storia-storia”, la “cronaca da prima pagina”? [...] A titolo di compromesso risponderò, anziché con un’affermazione, con un’ipotesi: l’ipotesi che il “ritorno al privato” di Risi sia, in fondo, la spia improvvisa ma non imprevedibile di una circolazione vitale e segreta, di un profondo movimento circolare di scambio e d’integrazione reciproca tra pubblico e privato, in atto da sempre nel sottosuolo della poesia di Risi, e solo adesso affiorato alla superficie in coincidenza [...] con un generale processo di riflusso e di rifiuto, con un tentativo [...] di rimuovere le strutture “ufficiali” del presente».

<sup>216</sup> Franco Fortini, *I poeti del Novecento* [II ed.], Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 195.

<sup>217</sup> Giovanni Raboni, in *Poesie scelte 1943-1975*, *cit.*, p. XVI.



Il linguaggio è, di conseguenza, «fortemente comunicativo, equidistante da forme di troppo esposta sperimentazione quanto dall’analogismo ermetico».<sup>218</sup> La sua rappresentazione della realtà è fedele alla realtà stessa, senza per questo rinunciare a un momento analitico che ne mette in risalto le contraddizioni. Giovanni Raboni ha introdotto la nozione di «natura letterale», applicabile sia al contenuto sia alla forma della sua poesia. Quanto al primo, Raboni chiarisce che la «“sentenziosità” di Risi (il suo innescare e far esplodere, in ogni poesia, una sorta di microcongegno gnomico) aveva una precisa, essenziale portata politica e un valore strettamente attuale»; quanto al piano formale, invece, la natura letterale della poesia risiana emerge come «la presenza *fisica*, dentro il testo, delle sue stesse ipotesi linguistiche, nel senso che i linguaggi pratici (tecnici, giornalistici, burocratici, ecc.) largamente impiegati da Risi nelle sue poesie, non appaiono trascritti ma trasportati in sana pianta, con un effetto di tipo materico».<sup>219</sup> La fedeltà alla realtà di Risi si deve anche alla peculiarità del suo sguardo chirurgico e, allo stesso tempo, ‘da cinepresa’, dovuto alla sua sfaccettata formazione (laureato in medicina e, oltre alla scrittura, dedito al mestiere di regista, come il fratello Dino). La produzione iniziale (*Le opere e i giorni*, una breve silloge edita da Scheiwiller nel 1941, seguita da *L’Esperienza*, del 1948), confluisce nel primo volume vero e proprio, successivo a *Linea lombarda, Polso teso* (1956). Seguono le raccolte degli anni Sessanta (*Pensieri elementari*, 1961, *Dentro la sostanza*, 1965), dove si distingue una forte sentenziosità attraverso la quale Risi riesce «ad abbattere con naturalezza la barriera tra pubblico e privato»,<sup>220</sup> evitando ogni forma di «enfasi» e, allo stesso tempo, restando ancorato a una vocazione epigrammatica e a un’intonazione sarcastica che ben rispecchiano il suo sguardo disilluso sul mondo. Alla trilogia degli anni Settanta, *Di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa* (1970), *I fabbricanti del «bello»* (1973), e *Amica mia nemica* (1976), seguono *Le risonanze* (1987), *Mutazioni* (1991), e l’auto-antologia *Il mondo in una mano* (1994); quindi *Altro da dire* (2000), *Ruggine* (2004) e *Né il giorno né l’ora* (2008). Secondo Maurizio Cucchi, uno dei primi a occuparsi della poesia di Risi

---

<sup>218</sup> La definizione è di Maurizio Cucchi, nell’edizione già citata: Maurizio Cucchi, in Nelo Risi, *Di certe cose: poesie 1953-2005*, cit., p. VI.

<sup>219</sup> Giovanni Raboni, in Nelo Risi, *Poesie scelte 1943-1975*, cit., pp. XIV-XV.

<sup>220</sup> Giorgio Luzzi, *Rompere il collo all’eloquenza*, in *L’Indice dei libri del mese*, 2007, n. 6, p. 18.

(a partire dalla propria tesi, discussa all'Università Cattolica nel 1971, relativa anche ad Andrea Zanzotto), si possono isolare due fasi della produzione del poeta. Se si colloca una chiave di volta all'altezza degli anni Settanta, si riconosce come dagli esordi fino ad allora Risi manifesti la «necessità di una forte presenza lucida nel reale», insieme a un «desiderio di condurre il proprio intervento poetico nel solco di una tradizione civile la cui prima matrice è soprattutto nell'illustre esempio del Parini». Successivamente, invece, a partire dalla data-spartiacque del 1976 (anno della pubblicazione di *Amica mia nemica*), si fa strada la nuova esigenza di «ricomporre la propria visione delle cose [...] alla luce delle proprie origini (sociali e affettive) e al mutare delle proprie tensioni e sentimenti nel corso del tempo».<sup>221</sup> Dunque al primo momento di ricognizione sul presente, fa seguito un secondo momento riepilogativo e proiettato sul passato, in senso autobiografico.

Se si considera la comparsa di Nelo Risi in antologia, nel periodo successivo a *Linea lombarda*, si nota come il poeta sia presente nei libri più significativi di quegli anni: figura infatti, due anni dopo, in *Quarta generazione* (1954), a cura di Luciano Erba e Piero Chiara, ancora per l'editore Magenta; quindi in *La giovane poesia: saggio e repertorio* (1957), a cura di Enrico Falqui, e in *L'Antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo* (1963), a cura di Giuseppe Ravegnani e Giovanni Titta Rosa; in *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo,<sup>222</sup> fino al progetto a cura di Giorgio Luzzi che, si ricorda, è datato 1989. Andando oltre il 1989, poi, Nelo Risi ricompare nell'antologia, a cura di Cucchi e Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995* (Milano, Mondadori, 1996).

Nella tabella che segue, si riportano i titoli dei testi di Risi rispettivamente inseriti in *Linea lombarda* (1952), *Quarta generazione* (1954), *Poeti italiani del Novecento* (1978), *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda* (1989) e *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996):

---

<sup>221</sup> Per queste ultime citazioni si veda Maurizio Cucchi, *Introduzione a Nelo Risi, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2020.

<sup>222</sup> I ed. 1978, a cui segue la ristampa del 1990.

<p>Poesie inserite in <i>Linea lombarda</i> (1952)</p>	<p>Da <i>L'esperienza</i> (1948):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Russia</i></li> <li>- <i>Disco</i></li> <li>- <i>Il distacco</i></li> <li>- <i>Bodio memoria</i></li> <li>- <i>I meli i meli i meli</i></li> <li>- <i>Domenica tra l'erbe</i></li> <li>- <i>Paesaggio invernale</i></li> <li>- <i>Estate quarantaquattro</i></li> <li>- <i>Quasi un gioco, con augurio</i></li> <li>- <i>Lettera</i></li> <li>- <i>Situazione</i></li> </ul>
<p>Poesie inserite in <i>Quarta generazione. La giovane poesia 1945-1954</i> (1954)</p>	<p>Da <i>Polso teso</i> (allora inedite):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Ellade</i></li> <li>- <i>Dans le plâtre</i></li> <li>- <i>Tu vieni dal più vecchio continente</i></li> <li>- <i>Le rotte</i></li> <li>- <i>A nostra madre</i></li> <li>- <i>La ville</i></li> <li>- <i>Dino, vorrei</i></li> </ul>
<p>Poesie inserite in <i>Poeti italiani del Novecento</i> (I ed. 1978, poi 1990)</p>	<p>Da <i>Polso teso</i> (1956):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La ville</i></li> </ul> <p>Da <i>Pensieri elementari</i> (1961):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sotto i colpi</i></li> <li>- <i>A compierla domanda fatica</i> (anepigrafa)</li> </ul> <p>Da <i>Dentro la sostanza</i> (1965):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Per memoria</i></li> <li>- <i>L'arte della guerra</i></li> </ul> <p>Da <i>Di certe cose</i> (1970):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Dalle regioni dell'aria</i></li> <li>- <i>Attesa là</i></li> </ul>

	<p>Da <i>Amica mia nemica</i> (1976):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La mano sul ramo</i> (anepigrafa)</li> <li>- <i>Saprò annodarmi la cravatta a farfalla?</i> (anepigrafa)</li> <li>- <i>I platani del viale</i> (anepigrafa)</li> </ul>
<p>Poesie inserite in <i>Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda</i> (1989)</p>	<p>Da <i>Polso teso</i> (1956):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Colore locale</i></li> <li>- <i>La ragazza di creta</i></li> </ul> <p>Da <i>Pensieri elementari</i> (1961):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sotto i colpi</i></li> </ul> <p>Da <i>Dentro la sostanza</i> (1965):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La colonna infame</i></li> </ul> <p>Da <i>Di certe cose</i> (1970):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Dietro ogni ente</i> (anepigrafa)</li> </ul> <p>Da <i>Amica mia nemica</i> (1976):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Saprò annodarmi la cravatta a farfalla?</i> (anepigrafa)</li> </ul> <p>Da <i>I fabbricanti del bello</i> (1983):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>L'incompiuta dell'ingegnere</i></li> </ul> <p>Da <i>Le risonanze</i> (1987):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La prima età</i></li> </ul>
<p>Poesie inserite in <i>Poeti italiani del secondo Novecento</i> (1996)</p>	<p>Da <i>Polso teso</i> (1956):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Vocazione</i></li> <li>- <i>La ville</i></li> <li>- <i>Felinamente</i></li> </ul> <p>Da <i>Pensieri elementari</i> (1961):</p>

	<p>- <i>Sotto i colpi</i></p> <p>- <i>I primi uomini andavano lenti sotto il peso</i> (anepigrafa)</p> <p>- <i>Eroe</i> (anepigrafa)</p> <p>Da <i>Dentro la sostanza</i> (1965):</p> <p>- <i>Non hanno prezzo non hanno mercato</i></p> <p>(Da <i>Arte poetica</i>, poemetto in <i>Dentro la sostanza</i>):</p> <p>- <i>Boomerang</i></p> <p>Da <i>Di certe cose</i> (1970):</p> <p>- <i>Premessa</i></p> <p>- <i>Chi si muove con grazia?</i> (anepigrafa)</p> <p>- <i>Dalle regioni dell'aria</i></p> <p>- <i>Vali più tu</i></p> <p>Da <i>Amica mia nemica</i> (1976):</p> <p>- <i>Il Tasso a sant'Anna</i></p> <p>Da <i>I fabbricanti del bello</i> (1983):</p> <p>- <i>Un sogno d'innocenza</i></p> <p>Da <i>Le risonanze</i> (1987):</p> <p>- <i>Italia</i></p> <p>- <i>La prima età</i></p> <p>- <i>Dalle riserve del passato</i></p> <p>Da <i>Mutazioni</i> (1991):</p> <p>- <i>L'impronta</i></p> <p>- <i>Divagamento</i></p> <p>- <i>Panchina al parco</i></p> <p>- <i>Altra panchina</i></p>
--	---

	Da <i>Il mondo in una mano</i> (1994): - <i>La sapinière</i>
--	---

Come si vede dalla tabella, alcuni testi sono fissi: *La Ville*, *Sotto i colpi*, *Dalle regioni dell'aria*, *Saprò annodarmi la cravatta a farfalla?* e *La prima età*.

Se ne propone un'analisi, per dimostrare che la loro ricorsività nasce non tanto da un *gusto* comune ai diversi compilatori, ma dal rilievo oggettivo (qui condiviso) della significatività dei campioni, dovuta, in particolare, all'evoluzione dell'*oggetto*: essa dà prova di come l'attenzione di Risi si sposti da quello simil-montaliano all'oggetto privato, per lo più riconducibile a un mondo infantile.

Il primo testo è tratto da *Polso teso* (1956):

*La ville*

Mecca, falotica meta di tutti segnata a dito  
viola di sera viola del pensiero oh quanto violata –  
non hai più niente d'inedito.

Ogni giorno l'ultimo venuto  
armeno cafro o solo cisalpino  
come me scava nel tenero  
si taglia una parte di livido o di Senna  
numera i ponti si fa un po' alla lingua  
va sull'antenna della più alta torre di ferro  
spazia e decide: qui staremo ottimamente.

Pubblicamente io ti ringrazio.<sup>223</sup>

Il testo è un omaggio a Parigi, dove Risi si trasferì all'inizio degli anni Cinquanta. Nella capitale il poeta frequentò l'Agenzia fotografica «Magnum» (fondata poco dopo il conflitto, fra gli altri, da Robert Capa e Henry Cartier-Bresson), strinse amicizia con

---

<sup>223</sup> La poesia si trova ora in Nelo Risi, *Di certe cose: poesie 1953-2005*, a cura di Maurizio Cucchi, Milano, Oscar Mondadori, 2006, p. 32.

Queneau e sposò, in circostanze non del tutto chiare, una pittrice «australiana piuttosto viziata e ricca»<sup>224</sup> da cui si sarebbe separato nel 1956. Come ha notato Silvio Ramat, il luogo di Parigi accomuna in quegli anni la biografia di Risi alle traiettorie di altri due poeti della quarta generazione: Bartolo Cattafi e Luciano Erba. «Parigi è, nello spazio di pochi anni, *luogo* privilegiato di questi tre poeti della “quarta generazione”: con un minimo di arbitrio, il lettore potrebbe ricavarne una guida sintetica per *La Ville Lumière*, o semplicemente *La Ville*, quale la chiama e “pubblicamente” la “ringrazia” Risi nell’eponima lirica di *Polso teso*, dove la riconosce capace di accogliere una pluralità di popoli e ne condensa l’*appeal* nella Senna con i suoi ponti e nella “più alta torre di ferro”». <sup>225</sup> Città privilegiata da molti, Parigi è descritta il punto d’arrivo di un’eterogenea collettività, di popoli di diverse etnie («armeno cafro<sup>226</sup> o solo cisalpino», v. 5), tanto da essere associata alla città santa per antonomasia (nella tradizione musulmana), La Mecca – toponimo che, inoltre, è anche termine del linguaggio comune per indicare abbondanza, ricchezza.

Nota come Ville Lumière a partire dalla Belle Époque, la capitale europea, notoriamente, aveva a inizio Novecento una nuova fisionomia grazie al piano urbanistico inaugurato, nel Secondo Impero (1852-1870), dal barone Haussmann. Il piano del barone fu proseguito anche dopo, grazie all’installazione dei lampioni elettrici sull’avenue de l’Opéra, accolta con entusiasmo dai parigini, tanto che chiesero che le luminarie fossero estese ad altri viali. L’Esposizione universale del 1881 sfolgorò anche grazie all’illuminazione elettrica dei maestosi boulevards; il 1889 è inoltre l’anno dell’esposizione (una delle sei grandi esposizioni universali che animarono la città dal 1855 al 1937) in occasione del centenario della Rivoluzione francese, durante la quale viene eretta la Tour Eiffel. Ma nel testo di Risi, Parigi è definita stravagante («falotica», v. 1), e con una multiformità bene espressa al verso 2 dal gioco lessicale intorno all’ambiguità tra l’aggettivo/sostantivo «viola» e il verbo «violare»: «viola di sera viola del pensiero oh quanto violata →», che allude prima al

---

<sup>224</sup> Edith Bruck, *La rondine sul termosifone*, Milano, La Nave di Teseo, 2017, p. 34.

<sup>225</sup> Silvio Ramat, *Appunti su Nelo Risi nella “quarta generazione”*, in *Parole e immagini per Nelo Risi*, atti del convegno internazionale (San Salvatore Monferrato-Alessandria, 13-14 ottobre 2016), Novara, Interlinea, 2017, p. 63.

<sup>226</sup> Come voce da Dizionario, si tratta di una denominazione di epoca coloniale che contrassegna le popolazioni di lingua bantu.

colore del cielo nel momento del crepuscolo, poi con analogia a un fiore (la viola del pensiero), quindi definisce la città vittima di molte violazioni. La strofa centrale (vv. 4-10), anche grazie all'iterazione verbale, scandisce con ordine le fasi di adattamento di ogni nuovo venuto, le sue azioni quotidiane, propedeutiche a inserirsi e ambientarsi nella metropoli. Oltre ai "ponti numerati", l'oggetto caratterizzante che predomina in questi versi, sia per lo spazio metrico occupato sia per quello reale in cui concretamente si erge nella realtà (cioè la Tour Eiffel), contribuisce a innalzare l'itinerario del 'migrante' in un'area sopraelevata della visione:

va sull'antenna della più alta torre di ferro  
spazia e decide: qui staremo ottimamente.<sup>227</sup>

L'«antenna della più alta torre di ferro» (v. 9), allo stesso tempo simbolo di storia e di progresso, diventa il baluardo dalla cui altezza si ottiene una visione più ampia sullo scenario urbano, un punto di vista privilegiato.

Al di là dell'ironia anche suggerita dalla ripetizione della forma avverbiale (tra il decimo verso e la conclusione), la scelta dell'avverbio «pubblicamente» è 'sintomatica' della prima fase della produzione risiana, come abbiamo visto animata da un risvolto pubblico.

Se della poesia *La ville* balza all'occhio la dialettica tra una prospettiva alta e una prospettiva inferiore, per l'innalzarsi del soggetto sulla Torre, in modo da acquisire una postura che gli consente uno sguardo ampio sulla scena urbana collocata in basso, del testo successivo (da *Pensieri elementari*, 1961), invece, colpisce un altro tipo di dialettica che coinvolge un nuovo 'oggetto', il cuore.

*Sotto i colpi*

C'è gente che ci passa la vita  
che smania di ferire:  
dov'è il tallone gridano dov'è il tallone,  
quasi con metodo

---

<sup>227</sup> Si ricordi la frase, poi divenuta proverbiale, che Livio attribuì a un centurione romano: *Hic manebimus optime* (*Ab urbe condita*, V).



sordi applicati caparbi.

Sapessero  
che disarmato è il cuore  
dove più la corazza è alta  
tutta borchie e lastre, e come sotto  
è tenero l'istrice.<sup>228</sup>

Reificato nelle sue componenti, il cuore (a cui sono attribuite alcune caratterizzazioni 'da accessorio'), è foderato di «borchie e lastre» (nell'*alta* corazza, di contro alla sostanza che sta *sotto*, e che ricorda la fragilità di un istrice). La poesia tematizza la «smania di ferire» dell'umanità, caparbiamente dedita alla reciproca sopraffazione. Il discorso sentenzia come ci sia «gente» (v. 1) che trascorre l'intera vita a farsi la guerra: la loro spietatezza si deve, soprattutto, all'accanimento sul punto debole (il tallone) dell'avversario. In questo senso, la riproduzione del parlato, senza separarlo con due virgole dall'io 'narrante' («dov'è il tallone gridano dov'è il tallone»), mima efficacemente la ferocia dei soggetti. La separazione tra questi e la 'voce narrante', per il diverso grado di coscienza che è loro attribuito, è presente invece nella seconda strofa, come suggerisce l'incipitario «Sapessero» (giacché, evidentemente, "non sanno"). Quel che non sanno i lupi, ovvero i caparbi dietro cui si nasconde una collettività aspramente criticata da Risi, è che il cuore è il vero punto debole, il tallone d'Achille, protetto da una corazza sotto la quale non sta alcuna possenza, ma una sostanza indifesa:

Sapessero  
che disarmato è il cuore  
dove più la corazza è alta  
tutta borchie e lastre, e come sotto  
è tenero l'istrice.

---

<sup>228</sup> Nelo Risi, *Di certe cose: poesie 1953-2005*, cit., p. 64.

La torre e il cuore si integrano nel testo successivo, tratto dal libro *Di certe cose* (1970), di cui si analizzano grado per grado dei passi. Il cuore e l'elevato punto della visione sono risignificati nell'individuo scrutato dall'alto ("dalle regioni dell'aria", come recita il titolo), ovvero da una posizione che garantisce al poeta un distacco critico, e perciò lucido (di fatto, lo sguardo di Nelo Risi):

*Dalle regioni dell'aria*

Visionando dall'alto la visione  
visionando il visionabile in toto  
come un involucro  
che per meglio differenziare il prodotto  
non fa che esprimere maggiormente il vuoto  
il mutato non sembra poi mutato

Come nel primo testo analizzato, i primi sei versi propongono un polittoto (visionando-visionabile-visione) da cui si deduce la centralità del vedere, il senso più 'sviluppato' e di cui il poeta si fida maggiormente. Stavolta, tuttavia, il 'visionabile' è un involucro che contiene il vuoto, o meglio, che nel «differenziare il prodotto» non fa che acuirne la vacuità. Siamo agli albori degli anni Settanta, nel pieno del consumismo e della capitalizzazione dell'arte. La critica di Nelo Risi è chiara e si punta contro un mutamento fasullo, incapace di apportare delle vere modifiche: «il mutato non sembra poi mutato». Prosegue:

Questo l'antico fogliame? le acque blu?

l'azzurro stemperato? le città

merlate di storia?

Questo l'idioma di quiete?

Questo il colore della Totalità?

Si buca

il mansueto chiarore si va

dentro la nuvolaglia

giù dove il sole scalda poco

dove il bianco candeggia

dove il verde è bruciato dove l'acqua è scolo  
dove gli uccelli vanno altrove  
dove il paese è mortificato  
dove i rumori esaltano i nervi come a tante rane  
dove i clacson scampanano a morto  
dove i polmoni hanno acini di piombo  
dove non c'è un'immagine col suo valore giusto  
non una sillaba di cui fruire  
dove non si può più convincere  
dove occorre sovvertire  
dove la gente muore per correre in massa al mare  
dove un'auto in pochi metri si mangia la nostra  
quotidiana razione d'ossigeno  
fate un po' voi il conto del carbonio che dissemina...

La sezione riportata, dove si elencano immagini evocative sul presente, deve la sua forza all'anafora che, insieme dall'asindeto, accelera la pronuncia. Alle interrogative iniziali, imperniate sull'*Ubi sunt* (dove sono i tempi andati?), grazie al dimostrativo reiterato («questo»: «*Questo* l'antico fogliame? le acque blu? / l'azzurro stemperato? le città / merlate di storia? / *Questo* l'idioma di quiete? / *Questo* il colore della Totalità?»), vv. 7-11) che rende più profonda la distanza passato/presente, fanno seguito molte specificazioni del presente stesso, scandite dalla ripetizione dell'avverbio «dove».

Tra le due parti, tuttavia, avviene qualcosa che rende possibile lo slittamento: «Si buca / il mansueto chiarore» (vv. 12-13, gesto di lacerazione grazie al quale è possibile scendere in basso, dalle alte “regioni dell'aria”). Scendendo in profondità, diviene possibile ancora vedere, da una posizione adesso ravvicinata, la realtà. Una realtà «mortificata» (v. 20): il verde è bruciato, gli uccelli sono costretti a migrare, l'acqua è acqua di scolo, di scarto, «i clacson scampanano a morto» (v. 22), i polmoni sono gravati dalla presenza di «acini di piombo» (v. 23), l'aria stessa non è più aria, ma carbonio disseminato.

Nella conclusione, la condanna del poeta si intensifica contro l'oggetto-simulacro: «una ninfetta nuda dentro una sfera di cristallo» (v. 33), buona per soddisfare l'occhio

che non vede più. Ecco l'ultima critica contro un mondo che vive 'per l'immagine' fine a sé stessa, per l'involucro privo di sostanza, un mondo sociale che si accontenta di vedere orbitare quella sfera «nel suo perielio pubblicitario» (v. 34), mentre «prova lacche rossetti deodoranti e assorbenti» (v. 35) - un corredo di *oggetti* del tutto superflui, eppure divenuti di prima necessità in una realtà ridotta ai minimi termini, ovvero, con un sapiente gioco finale di consonanza-asonanza, a «mini intimi indumenti» (v. 37):

E perché l'occhio abbia la sua parte  
una ninfetta nuda dentro una sfera di cristallo  
in orbita nel suo perielio pubblicitario  
prova lacche rossetti deodoranti e assorbenti  
tra il disordine oh! Studiato  
di mini intimi indumenti<sup>229</sup>

La raccolta da cui è tratto il testo successivo costituisce il libro-spartiacque, come già ricordato (*Amica mia nemica*, 1976), che sancisce il passaggio alla 'stagione privata' di Risi. Nel titolo del testo risuonano il dubbio e l'insicurezza rievocati nel ricordo di uno dei gesti-simbolo dell'ingresso nell'età adulta: farsi il nodo alla cravatta.

*Saprò annodarmi la cravatta a farfalla?*  
Saprò annodarmi la cravatta a farfalla?  
Bilanciare d'un sol colpo le bretelle  
dietro le spalle? Questo non altro  
diceva il me stesso turbato quando  
il mattino saltavo piedi nudi sul loro letto  
e assistevo al rito  
accucciato nello stampo ancora caldo  
ignorando la mamma cui stavo accanto  
per il papà riflesso nello specchio  
col rasoio a mano libera su una guancia insaponata –  
stranamente quel gesto veloce

---

<sup>229</sup> Il testo, che con questo verso si conclude, è nel volume già citato: *ivi*, p. 172.

mi ridava la stessa fiducia  
della volta che mi tenne ben saldo sulle gambe  
che mi tolse in due colpi le tonsille  
e un fiotto del mio sangue  
si rovesciò sullo specchio frontale  
per un attimo accecandolo.<sup>230</sup>

Dal verso 1 al verso 10 la scena è piuttosto pacifica: il poeta si descrive mentre, in un'età infantile in cui ancora dormiva nel letto dei genitori («accucciato nello stampo ancora caldo», v. 7), osservava suo padre radersi la barba allo specchio. Dal verso 11 al verso 16, poi, il ricordo si 'colora di sangue'. Il rasoio fa da *tramite* della riflessione speculare e mnemonica (il vero specchio è il rasoio che rimanda un'immagine da un passato ancora più remoto): l'io rievocato riesuma a sua volta un episodio precedente, cioè il momento in cui il padre, di fronte a quello stesso specchio, aveva adoperato il rasoio per togliergli le tonsille, «e un fiotto del mio sangue / si rovesciò sullo specchio frontale / per un attimo accecandolo» (vv. 15-17). Restando legati al discorso sulla *vista*, si noti come dall'oggetto-torre che offre una visione privilegiata su Parigi, all'oggetto-cuore e alla ninfetta nella sfera di vetro, simboli di una visione distorta e consumistica, si passa ancora a un oggetto (il rasoio) che consente una visione privilegiata, anche se non geografico-spaziale (dalla torre), ma retrospettiva e diacronica (dal passato a un passato ancora più remoto).

L'ultimo testo (da *Le risonanze*, 1987) aggiunge alla rievocazione una nota nostalgica. È la poesia più 'lombarda' di quelle analizzate, sia per i riferimenti a Milano (i navigli, la darsena, il «re in arcione» in cui si identifica la statua di Vittorio Emanuele in Piazza Duomo), sia per la coralità rappresentata, dedicata a una quotidianità rituale riconducibile a un tempo e a un luogo precisi.

*La prima età*

Milano, quando i navigli facevano corona  
portava in sé afrori di darsena, parvenze  
di mare, le donne a braccia nude  
battevano i panni su lucide ardesie

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 228.

il tram girava intorno al re in arcione  
bui portoni gentilizi aprivano su prati  
all'inglese e cascate di fiori; se era tempo  
di neve si finiva accesi in viso accanto  
al vecchio dei marroni, se di nebbia  
con un barattolo di latta perso ritrovato  
perso in quell'ovatta si andava a scuola  
di corsa, il più disinvolto stampava forti baci  
sulla bocca copiate dalle foto, dopo «i mort  
de la Féra» cercavamo la bomba nei lampioni,  
a ogni occasione di festa si esibivano i doni  
io con qualcuno in meno perché privo di onomastico.<sup>231</sup>

Nell'*incipit* della scena, troviamo tante frasi nominali quante scene, desunte dal contesto popolare cittadino: le donne che lungo i Navigli, a braccia nude, sbattono i panni sulle ardesie, il vecchio dei marroni. Il respiro 'internazionale' del testo è una cifra distintiva della lombardità: gli elementi che costellano la scena riconducono anche altrove, oltre i confini di Milano, in zone marine («parvenze / di mare», vv. 2-3: la darsena è detta "il mare di Milano") e in giardini in stile inglese, frequenti nei cortili dei palazzi milanesi («prati / all'inglese», vv. 6-7). Il tram che «girava intorno al re in arcione» (v. 5) non è una 'trovata' di Risi, ma una registrazione fedele del movimento seguito dal mezzo di trasporto in quegli anni: infatti, nel primo Novecento, i tram arrivavano in piazza Duomo e facevano un carosello, un vero e proprio 'girotondo' intorno alla statua del re a cavallo. La statua c'è ancora, mentre il carosello dei tram non c'è più. Oltre alla 'milanesità' del carosello del tram (era risaputo che a Milano i tram partissero in quel modo dal Duomo), doveva esercitare molto fascino sui bambini, che dovevano vederci una giostra.

Ma l'oggetto poetico che attira l'attenzione si trova negli ultimi versi: il barattolo di latta, associato alla nebbia. Il testo infatti, complessivamente, inscena il tentativo di recupero di un tempo perso. Il barattolo portato con sé da bambini, andando a scuola, «perso ritrovato / perso in quell'ovatta» (ovvero camuffato dalla nebbia) diventa il

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 312.

simbolo dell'andirivieni dell'infanzia che riaffiora, poi risprofonda nell'oblio. Molto peculiare è il riferimento ai «Mort de la Féra» (vv. 13-14), eco di un episodio storico milanese: quando, nel 1928, fu messa una bomba (presumibilmente dagli anarchici) al passaggio di Emanuele III, che si recava a inaugurare la Fiera Campionaria. La bomba esplose in piazza Giulio Cesare e causò vittime civili. Su qualche lampione della piazza dovrebbero esserci ancora dei segni dell'esplosione.

La chiusa dell'ultimo verso, infine, aggiunge un tono di ironica amarezza: riferendosi all'abitudine di scambiarsi doni per ogni occasione di festa, il poeta dichiara di riceverne sempre qualcuno in meno, «perché privo di onomastico» (v. 16).

Nel caso di Risi, allora, si assiste non solo a un abbassamento del sublime dell'oggetto montaliano, ma anche a una condensazione del suo valore affettivo, a una 'privatizzazione' dello stesso. Se l'«alta torre di ferro» ha già poco a che fare col «falco alto levato» di Montale (l'una designa un'adesione sarcastica a storia e progresso, l'altro una prospettiva ontologica e una presa di posizione esistenziale rispetto al «male di vivere»), il barattolo di latta è sintomo di uno spostamento del piano di pertinenza dell'oggetto. La Storia si riduce a storia personale, non per questo, comunque, risultandone soppiantata (nel testo *La prima età*, sebbene autobiografico, non manca infatti il riferimento bellico alla «bomba nei lampioni», v. 14).

## 2.2. Renzo Modesti: le ripercussioni di un progetto romanzesco.

Quanto ebbe a scrivere Anceschi nella *Prefazione* su Modesti, ovvero che nella sua poesia «un casto affetto del paesaggio [...] si incurva presto in un poetico moralismo, in un fare sentenzioso – o disposto ad alludere alla sentenza»,<sup>232</sup> diventa sempre più vero se si considera l'evoluzione successiva della sua opera, quella che comprende, almeno, le successive due raccolte (*Romanzo 1952-1960*, 1961; e *Romanzo*, 1968).

Già all'altezza dei primi anni Cinquanta, la posizione di Modesti vanta di un certo rilievo: non solo per la sua presenza in *Linea lombarda*, ma anche per il suo attivo contributo nell'allestimento di *Quarta generazione. La giovane poesia* (1954) di Erba e Chiara, e soprattutto per l'uscita, nella medesima collana, del suo secondo volume di poesia, *Due di briscola* (1954),<sup>233</sup> introdotto dalla prefazione di Angelo Romanò. Al

<sup>232</sup> L.A., *Prefazione*, cit., pp. 24-25. Si veda la nota 121 del *Capitolo primo*.

<sup>233</sup> Che segue la pubblicazione del primo libro *E quando canterò* (1950) per le Edizioni dell'Esame di Enrico Somaré.

secondo volume del 1954 seguono altre sei raccolte poetiche: *Romanzo 1952-1960* (Scheiwiller, 1961), *Romanzo* (Novarco, 1968), *Dentro e fuori misura (Romanzo 1968-1976)*, con prefazione di Giovanni Raboni (Guanda, 1978), *La rabbia la paura e altro (Romanzo 1976-1978)*, con introduzione di Giorgio Luzzi (Scheiwiller, 1981), *Sintesi? (Romanzo 1978-1979)* (Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1982), *Il testimone scomodo (Romanzo 1980-1981)*, con introduzione di Giancarlo Vigorelli (Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1988).

A colpo d'occhio, già da queste ultime titolazioni, si coglie come gradualmente si annidi, nel lavoro del poeta, la parola «romanzo». Introducendo la riedizione di *Due di briscola* (San Marco dei Giustiniani, 2020), nel già citato scritto intitolato *Alle origini del "romanzo" di Renzo Modesti*, Paolo Senna osserva che il progetto romanzesco di Modesti prende avvio proprio da quella raccolta, la cui ultima sezione si intitola infatti *Romanzo*:

In questa raccolta *Romanzo* è il titolo della sezione finale che accorpa sette componimenti numerati e dunque da leggersi come una *suite*. Questi ultimi, aggiunti ad altri diciotto pezzi, a un corsivo iniziale (al modo dei *Mottetti*) e a una coda finale, costituiranno la terza raccolta *Romanzo (1952-1960)*, pubblicata da Scheiwiller (1961). Tale volume sarà inglobato in *Romanzo* di Novarco (1968) e da qui tutte le successive raccolte di Modesti saranno idealmente una prosecuzione del "romanzo" iniziato con *Due di briscola*.<sup>234</sup>

La storia dell'innestarsi dell'idea romanzesca in Modesti può essere pensata come la graduale occupazione (anche spaziale), nell'opera, di quella stessa idea, e della forma che le corrisponde. Di fatto, dalla sezione finale di *Due di briscola*, il 'romanzo' si guadagna via via una vera e propria consistenza progettuale, fino a essere scelto come titolo di ben due volumi e come sottotitolo di quattro. Mi soffermo su questo punto per fare luce su una scelta formale di Modesti paradigmatica nell'orientarne la produzione: la figura della *ripetizione*, spesso ossessiva, tramite la quale il poeta non tanto 'ripete', per l'appunto, ma 'mantiene' in blocco alcune parti (più o meno ampie) della propria

---

<sup>234</sup> Paolo Senna, *Alle origini del "romanzo" di Renzo Modesti*, in Renzo Modesti, *Due di briscola*, a cura di Paolo Senna, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2020, pp. 7-14: pp. 11-12.



scrittura precedente. Questo riguarda, a livello progettuale, la forma narrativa a cui il poeta tende. Ma si verifica anche su un piano intratestuale e osservabile nello spazio di un singolo volume di poesia. Un riscontro di tale tecnica compositiva, utile a comprendere la vocazione narrativa di Modesti, lo offrono un paio di testi contigui tratti dal primo volume, a cura di Romanò, *E quando canterò* (1950).<sup>235</sup>

*Autunnale*

Chi canterà con me  
in questo scorcio di stagione

- l'orologio del cuculo ha suonato  
monotono il suo tempo  
il lago ha grigi fremiti  
ed è fioco specchio nel sole  
la foglia è pazza nel suo antico  
amore docile al vento –

occhi umidi di passione al fuoco  
che s'è spento in un sorriso  
d'elegia esile soffio e breve  
della sera.

E il successivo, 25-9-1948:

Chi canterà con me  
in questo scorcio di stagione

- l'orologio del cuculo ha suonato  
monotono il suo tempo  
il lago ha grigi fremiti  
ed è fioco specchio nel sole  
la foglia è pazza nel suo antico

---

<sup>235</sup> L'edizione consultata per i due campioni è: Renzo Modesti, *E quando canterò: poesie 1943-1948*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1950.

amore docile al vento –

una voce di mare tesa  
sul nostro cielo di felici  
avventurieri aggrappati a una corda  
d'azzurro incantamento.

La tecnica, infatti, potrebbe avere la funzione paradossale di accentuare, sottolineandone l'importanza, le parti variabili e non quelle fisse. Così, il lettore è invitato a individuare una precisa evoluzione: dal senso di *spegnimento* evocato dagli ultimi versi del primo testo, all'*apertura* veicolata dagli ultimi quattro del secondo. Forse Modesti si impegna a tracciare dei movimenti poetici anche in questo modo, risaltandoli in coda a dei 'blocchi fissi'. In questo senso, l'ossessività si rivela capace di attivare dei movimenti: non sollecita una chiusura né una ripetitività rigida, anzi incita un ramificarsi del pensiero (e della versificazione) che nasce e si libra grazie a quella base costante.

Da rimarcare, inoltre, di questa coppia di testi, oltre all'*incipit* che richiama il titolo del volume, anche l'eredità montaliana, esplicita nei correlativi oggettivi: l'orologio a cucù, il lago e la foglia (rispettivamente ai vv. 3, 4 e 6), connotano il tempo nella sua triplice canonica declinazione: protratto verso il futuro, stagnante in una dimensione fissa-presente, riesumato come tempo antico.

Si è insistito sulla suddetta modalità di Modesti (un variantismo che in ogni caso non rinuncia mai a una 'parte fissa'), in quanto pare una *struttura* estendibile del pensiero e della *poetica* dell'autore. Dalla critica su Modesti, è stato continuamente ripetuto quanto sulla sua poesia manifestò di intuire Anceschi introducendo *Linea lombarda*: come già ricordato a inizio paragrafo, il fatto che la sua poesia sia distinguibile essenzialmente per due direttrici, quel «casto affetto del paesaggio» che va di pari passo al suo «poetico moralismo».<sup>236</sup> Scrivo 'di pari passo' per ovviare a un problematico equivoco che, come sottolineato da Senna, ha colpito una certa

---

<sup>236</sup> Due aspetti che, dopo Anceschi, sono stati ribaditi da Angelo Romanò (nella sua introduzione a *E quando canterò*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1950), Giovanni Raboni (nell'introdurre *Dentro e fuori misura*, Milano, Guanda, 1978) e da Giorgio Luzzi (nella prefazione a *La rabbia la paura e altro*, Milano, Scheiwiller, 1981).

ermeneutica del percorso di Modesti, spezzandolo, di fatto, troppo nettamente, in due fasi (lirica e civile-gnomica).<sup>237</sup> Dunque, tirando le somme di questo discorso, così come Raboni ha stabilito che la «tensione-intenzione narrativa»<sup>238</sup> di Modesti funge da ‘guida’ per la sua produzione fin dagli albori (rafforzandosi, in particolare, negli anni Settanta e Ottanta), lo stesso si può affermare per il suo moralismo, che non ‘scatta’ all’improvviso, ma è preparato da un’indagine lenta, costante, mossa da Modesti sul rapporto tra poesia e Storia fin dall’inizio.

Di conseguenza, poco ha senso individuare un ‘bipolarismo’ modestiano, sebbene la tentazione sia comprensibile: siamo di fronte a un poeta in cui convivono dei ‘doppi’, come la tensione lirica/prosastica, il tono elegiaco/sentenzioso, la metrica rigida/libera. A questo proposito, Luzzi ha gettato una luce che chiarisce il problema, offrendone una spiegazione condivisibile intorno alla questione del *canto*. Si ricordi come Pasolini, nella recensione già spesso citata,<sup>239</sup> specificasse che una caratteristica della poesia lombarda fosse l’assenza del canto (in luogo del quale era prediletto, di contro, un espressionismo storico). Eppure, non si può evitare di notare come il primo volume di Modesti rechi nel verbo messo a titolo, la radice della parola: *E quando canterò*. Giorgio Luzzi, infatti, spiega come Modesti possa sembrare contraddittorio anche ‘per le origini toscane’ rintracciabili (almeno agli inizi della scrittura) nelle intonazioni e negli stilemi dell’ermetismo, segni della matrice «terrigna e solare della paterna»<sup>240</sup> regione, a cui sarà sempre debitore.

Il suo, allora, più che un ‘atto naturale di nascita’ nella poesia lombarda, è il risvolto «non presupposto di transizione dal territorio ermetico a una zona di oggettività montaliana vissuta quale esigenza di abilitazione formale».<sup>241</sup> Ciò spiega l’origine

---

<sup>237</sup> Si veda Paolo Senna, *Renzo Modesti, la sapienza venuta dalle cose* (con scelta antologica e lettere di Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto), «Poesia», n. 322, gennaio 2017, pp. 52-58: p. 53, «Sbaglieremmo però a interpretare l’itinerario poetico modestiano come una storia scissa in due tempi, e cioè una prima fase ‘lombarda’ (che qualche critico, con un greve slittamento conoscitivo, ha anche definito ‘ermetica’), cui fa seguito una fase ‘civile’ o ‘sociale’; giacché il tema della Storia e il suo rapportarsi con essa esiste da sempre nella lirica di Modesti, fin dal primo tempo di *E quando canterò*, dove anzi la poesia non pone tra parentesi gli eventi bellici e le mancanze che essi hanno generato, ma semmai nasce dall’attrito dell’inesprimibile passato con l’esprimibile presente del ritorno ai luoghi cari e agli affetti».

<sup>238</sup> Giovanni Raboni, in Renzo Modesti, *Dentro e fuori misura*, cit., p. 8.

<sup>239</sup> Si veda Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una “linea lombarda”*, cit.

<sup>240</sup> Giorgio Luzzi, *La poesia di Renzo Modesti*, in *La rabbia la paura e altro (Romanzo 1976-1978)*, cit., p. 8.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

della convivenza di poli opposti, che sono invece complementari nella storia dell'uomo e del poeta Modesti.

Alcuni campioni, passati in rassegna in ordine cronologico di pubblicazione, danno prova soprattutto dell'opportunità di sfatare, o almeno attenuare, il binomio mitico anceschiano (la compresenza di «affetto del paesaggio» e «poetico moralismo»), indebolendo la potenza strutturale dell'ipotesi critica.

Se ci si appella alla lettura di Luzzi, bisogna riconoscere che

proprio là dove l'annessione a una linea spontanea di orientamento e di gusto avrebbe dovuto trovare uno dei suoi momenti di convalida, appare ora possibile una delusione; né l'uso dell'idillio descrittivo né, soprattutto, il «poetico moralismo» infatti sembrano funzionare formalmente secondo quelle modalità di astrazione che hanno resa possibile la storica ipotesi di una «disposizione lombarda della lirica nuova»; dati dunque come carta di garanzia per l'appartenenza a una situazione codificabile, i due livelli smentiscono, almeno in parte, questa appartenenza e mettono in luce degli scarti e delle intemperanze proprio là dove l'opportunità di aggregazione sembrava meglio garantita.<sup>242</sup>

Certo, gli inizi poetici di Modesti, continua Luzzi, sono ancora quelli di un «“laghista” di stretta osservanza»,<sup>243</sup> molto debitore a un Montale 'd'occasione' filtrato da Sereni, ad esempio, per l'uso della toponomastica (per cui «*Via Donizetti* rimanda vigorosamente alla sereniana *Via Scarlatti*»),<sup>244</sup> e si potrebbero addurre altri esempi della rete di rimandi. C'è tuttavia un'area interessante di divergenza Sereni-Modesti, ancora individuata da Luzzi, che si attesta sul livello retorico e riguarda la predilezione, rispettivamente, per le figure della litote (Sereni) e dell'iperbole (Modesti). Il dato è significativo proprio se lo si inquadra nell'orizzonte narrativo, entro il quale sempre più chiaramente si muove la poesia modestiana: una vocazione epica procedente per accumulazioni e iperboli, di contro ai restringimenti e alle *correctiones*, che sono tipici tratti sereniani.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 10.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> Si veda ancora Giorgio Luzzi, *La poesia di Renzo Modesti*, cit., p. 11.

L'iperbole ricade, in particolare, proprio sugli *oggetti* su cui tanto scommise Anceschi, sui quali nel suo caso, però, occorre fare delle precisazioni: una sostanziale differenza tra il modo ironico di inglobare poeticamente gli oggetti, tipico della sua generazione (di Erba, Risi e Orelli soprattutto) e quello di Modesti, che assume semmai un tono sarcastico, o da invettiva. Come si spiega questa divergenza? Secondo Luzzi, la si comprende alla luce di quella che il critico denomina la «responsabilità delle cose».<sup>246</sup> Di fatto, gli oggetti non sono tracce di un altrove o di un prima che si intende riesplorare/riesumare (ciò che si è visto, invece, nell'ultimo Risi), ma sono *cose* investite di un potenziale etico che collaborano a definire un destino. Le 'cose' sono

assunte progressivamente non come ectoplasmi del mondo dell'io che pur sempre le fonda, bensì come fondamenti iniziali delle categorie della conoscenza, come specchi sui quali autoverificarsi e soprattutto come gli unici dati, oggettivi ed esterni, a disposizione dell'impulso dell'esserci, così che le cose vengono a totalizzare tout-court il campo degli oggetti in quanto ammessi nello spazio della coscienza e si fanno promotrici del superamento della dicotomia retorica tra l'io e il reale sino a coincidere di nuovo, autorizzandola, con la «res cogitans».<sup>247</sup>

Si riporta, di seguito, una selezione di testi da *Due di briscola* (1954), *Dentro e fuori misura* (Romanzo 1968-1976) -1978-, *La rabbia la paura e altro* (Romanzo 1976-1978) -1981- e *Il testimone scomodo* (Romanzo 1980-1981) -1988-. Da una loro analisi in sequenza, si vedrà che il binomio originario si modifica grado per grado, chiamando in causa le cose e la loro responsabilità nella determinazione della sorte del soggetto e, parallelamente, nell'arginamento del *paesaggio*.

*Primavera lombarda*

Qui dove svetta il pioppo e scioglie l'acqua  
una linfa di grano e di marcite  
il cavallo ha un suo passo elastico  
di forza e la strada il suo segno.

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 13.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

Son calate le chiuse: in tanta pace  
il papavero ha scatenato il campo,  
lo trattiene la siepe anche se rossa  
vibra la luce nell'aperto sole.  
In un arco di cielo dilatato  
si rincorrono il cielo e la pianura.

(22 aprile – 24 ottobre 1950)

Il primo testo è un'espressione del «casto affetto» paesaggistico di Modesti: una poesia interamente dedicata a uno scorcio naturale, di ambientazione dichiaratamente lombarda. Quest'ultima non si deduce soltanto, e in modo diretto, dall'aggettivo posto a titolo, ma anche da uno dei sostantivi al verso 2: «marcite», che indica una coltura pratense tipica di Lombardia e Piemonte.<sup>248</sup> Del testo colpisce anche la simmetria strutturale-metrica (due quartine speculari più un distico finale). Il parallelismo tra le prime due strofe è rafforzato dal doppio *enjambement* («elastico / di forza», vv. 3-4, e «rossa / vibra», vv. 7-8) che, oltre a rendere la poesia geometrica, le attribuisce una fluidità. Nel testo si coglie infine uno sviluppo dinamico: le quartine insistono su una dialettica precisa. Nella prima quartina, allo scioglimento 'rasoterra' operato sull'acqua da «una linfa di grano e di marcite» (v. 2) fa da contraltare lo sveltare, in altezza, del «pioppo» (v. 1), e la stessa dialettica mette in relazione il segno della strada (v. 4, che veicola il senso di un' *impressione* fissa e, di nuovo, orizzontale) e il moto elastico del cavallo (v. 3). Analogamente, nella seconda quartina, lo scatenarsi (si suppone cromatico) del «papavero» nel «campo» (v. 6) è contrappuntato dal contenimento di quello stesso slancio ad opera della «siepe», che leopardianamente lo limita (v. 7), un moto ulteriormente deviato dall'ultima frase concessiva (vv. 7-8: «*anche se* rossa / vibra la luce nell'aperto sole»). Infine, la dialettica si risolve nel

---

<sup>248</sup> Come si apprende dal vocabolario Treccani, la marcita sarebbe una «speciale coltura pratense lombarda e piemontese che si pratica nelle zone più ricche d'acqua. Il nome deriva probabilmente da *pratium marcidum*, come furono chiamati i bassifondi coperti d'erba soggetti al dominio di acque non del tutto stagnanti. Il persistere in tali condizioni della vegetazione di piante pratensi durante l'inverno suggerì l'idea dell'irrigazione iemale. L'opera dell'uomo dapprima si limitò a meglio distribuire l'acqua sorgiva su quei prati, mediante canaletti serpeggianti sulle parti più elevate, e a favorirne il deflusso da quelle parti più depresse».

distico finale, dove è possibile ricongiungere verticalità e orizzontalità - il cielo e la terra si rincorrono e connettono specularmente: «in un arco di cielo dilatato / si rincorrono il cielo e la pianura» (vv. 9-10). Alla fine, sembra comunicare Modesti, vince il dinamismo, l'apertura del paesaggio senza confini.

Il testo successivo (da *Dentro e fuori misura*, 1978), molto più ragionativo, testimonia lo sviluppo della poesia di Modesti nel senso della responsabilizzazione etico-morale. La poetica del paesaggio ha ceduto il posto a una riflessione che ingloba il ruolo partecipativo delle cose:

*Passaggio obbligato*

Ad occhi aperti, m'avvedo, ho sempre  
cercato ragione delle cose. Troppa importanza  
ho dato loro e anche a me, certo. Col motore  
che sale di giri, se t'aiuta l'orecchio, dolce ingrana  
la marcia e più veloce si fa la corsa  
sull'asfalto. Che paesaggi mutano, che terra  
si rivela il paese cui ti lega un giro lungo  
di vicende. Volute, non volute, se le prende  
ogni vita; poco o niente le muta l'ansia  
o qualche caparbia resistenza. Dimmi  
che ami tutti questi strati di giorni e opere  
e il verde che rinnova le stagioni. Qui si casca  
più o meno degnamente, si entra nella catena  
di montaggio, obbligato è il passaggio.

(3 luglio 1973)

*Passaggio obbligato* è un testo fortemente sereniano; impossibile evitare di intravederci *Ancora sulla strada di Zenna* (dagli *Strumenti umani*, 1965), di cui riecheggiano, in particolare, due luoghi: l'*incipit* interrogativo, «Perché queste piante turbate m'inteneriscono? / Forse perché ridicono che *il verde si rinnova* / A ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?» (vv. 1-3 di *Ancora sulla strada di Zenna*) e il

passaggio che dà il titolo al più celebre libro di Sereni (vv. 14-27 della stessa poesia di Sereni):

Ma l'opaca trafila delle cose  
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,  
la spola della teleferica nei boschi,  
i minimi atti, i poveri  
strumenti umani avvinti alla *catena*  
della necessità, la lenza  
buttata a vuoto nei secoli,  
le scarse vite che all'occhio di chi torna  
e trova che nulla nulla è veramente mutato  
si ripetono identiche,  
quelle agitate braccia che presto ricadranno  
quelle inutilmente fresche mani  
che si tendono a me e il privilegio  
del moto mi rinfacciano...

Dei due passaggi, ho riportato in corsivo le costanti condivise con Modesti: il «verde» che «rinnova» le stagioni e la «catena», entrambe tracce dell'incessante *divenire* fenomenico attorno al cui perno tematico ruotano entrambi i testi. Più autoriferito si presenta quello di Modesti, già dai primi tre versi, «Ad occhi aperti, m'avvedo, ho sempre / cercato ragione delle cose. Troppa importanza / ho dato loro e anche a me, certo» (vv. 1-3), dove le virgolette delle incisive («m'avvedo» e «certo») contribuiscono a cadenzare la riflessività della dizione.

Di Sereni resta traccia anche tra la fine del verso 3 e il verso 6 («[...] Col motore / che sale di giri, se t'aiuta l'orecchio, dolce ingrana / la marcia e più veloce si fa la corsa / sull'asfalto [...]», vv. 3-6), nella metafora della corsa sull'asfalto che richiama il *topos* del viaggio in macchina che Isella ha ascrivito alla «topografia poetica sereniana» (come già accennato, il percorso che si dispiega nelle celebri poesie dedicate alla toponomastica della “Strada”, da *Frontiera*, 1941, agli *Strumenti umani*, 1965).<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Si veda la nota 110 del *Capitolo primo*.



Nella poesia si assiste alla forza di quanto notato da Luzzi sulla centralizzazione delle ‘cose’, massimamente, qui, i «fondamenti iniziali delle categorie della conoscenza» e gli «specchi sui quali autoverificarsi».<sup>250</sup> Esse simboleggiano anche le «vicende», «volute, non volute» (v. 8), il cui giro ha l’effetto di ancorare il soggetto al luogo («il paese cui ti *lega* un giro lungo / di vicende», vv. 7-8), senza che egli possa influenzare il loro corso, indipendente e incontrollabile («poco o niente le muta l’ansia / o qualche caparbia resistenza», vv. 9-10). Il piano di queste cose, allora, si profila come una vita che scorre in parallelo a quella dell’uomo, dove diversi accadimenti e circostanze procedono e si susseguono regolati da una propria logica, ed esercitano un’influenza sul soggetto che li ‘esperisce’ senza, viceversa, risultare passibili di una stessa influenza da lui. L’unica speranza è, scrive Modesti, che tale ancoraggio si traduca in un’amorosa accettazione di quanto gli tocca in sorte nella forma stratificata di “opere e giorni” (il sintagma esiodeo risuonava già nell’opera di Nelo Risi *Le opere e i giorni*, 1941): «Dimmi / che ami tutti questi strati di giorni e opere / e il verde che rinnova le stagioni» (vv. 10-12). L’imperativo esortativo (v. 10), in effetti, assume il tono speranzoso di una preghiera.

L’avverbio «Qui» con cui si chiude il terzultimo verso, allora, si carica di significato alla luce di quelli che lo precedono: connota lo spazio di un’accettazione, una scelta umana e necessaria, consistente nell’auto-abbandono al flusso delle cose per trascorrere un’esistenza «più o meno degnamente» (v. 13). Questo, in definitiva, sarebbe il ‘passaggio obbligato’ affinché sia possibile crescere moralmente.

Il prossimo testo segna un ulteriore passaggio, appunto, nel processo fenomenologico della poesia di Modesti: il contraddittorio rapporto tra soggetto, realtà e storia, quindi l’irrealizzabile desiderio di dominio del primo sulla seconda e sulla terza.

Il testo, *Lettera*, apre, nella forma di una lunga dedica a Luciano Anceschi, il libro *La rabbia la paura e altro* (1981). La dimensione narrativa che predomina nel volume si coglie già da questa poesia, per la sintassi ‘fluviale’ e priva di punteggiatura, e per i nessi grammaticali che saltano, scardinati da una pronuncia ora impulsiva ora nostalgica. Il momento rievocato è quello raccontato da Anceschi nella *Prefazione* del

---

<sup>250</sup> Giorgio Luzzi, *La poesia di Renzo Modesti*, cit., p. 13.

‘52, in cui, durante un’escursione per laghi, nacque l’idea del volume. La poesia, così, è significativa per due questioni: in primo luogo, per la presenza dei riferimenti espliciti a *Linea lombarda*,<sup>251</sup> rivisitata retrospettivamente con un tono disilluso e memore degli eventi che hanno coinvolto quegli intellettuali negli anni successivi (vv. 33-38):

*oh giovanile incanto  
trasfigurate la guerra i campi di sterminio  
gli esili la discesa dai monti trionfante  
l’odore di bruciato di quegli anni sottratti  
rubati dalla pena degli anni giovani  
diceva Vittorio.*

In secondo luogo, la poesia è altrettanto cruciale per il tema del disinganno che colpisce, in parallelo, il piano delle cose, adesso vittime di in un burrascoso momento di frana. Se prima si dichiaravano *marginalmente* incontrollabili, assistiamo adesso all’ufficiale perdita di controllo su di esse da parte del soggetto. La storia, a questo punto del pensiero e dell’opera di Modesti, altro non è che «[...] *un involto fatto / alla meglio in fogli di giornale*».

*Lettera*

*A Luciano Anceschi*

*Il messaggio è giunto inopportuno  
sgradevole forse ma sincero schietto  
aderente allo stato dell’animo  
(intendendo con questo l’emozione  
altra sottesa in cui a fatica campo  
senza resa) al distacco dalle cose*

---

<sup>251</sup> Per i rimandi puntuali a *LL*, si vedano in particolare il verso 7 («*le cose di cui tanto ragionammo concrete*»), e soprattutto i versi 12-21: «[...] *Rifugiati / sotto una voliera non sparvieri / non uccelli di passo o di bel canto / rifugiati a difesa dal capriccio / improvviso baleno di bufera di pioggia e sole / come suole d’estate sul distretto amenissimo / dei laghi l’arco dell’iride nel cielo / ci parve in re d’intuire una linea / ci aggrappammo a quel filo che d’Arianna / dubitava conoscere i percorsi*».

*le cose di cui tanto ragionammo concrete  
emblematiche talora ambigue  
interpretabili a piacere non sempre  
propiziate o propizianti al contrario  
zompate addosso capitate per caso  
o peggio per disgrazia. Rifugiate  
sotto una voliera non sparvieri  
non uccelli di passo o di bel canto  
rifugiate a difesa dal capriccio  
improvviso baleno di bufera di pioggia e sole  
come suole d'estate sul distretto amenissimo  
dei laghi l'arco dell'iride nel cielo  
ci parve in re d'intuire una linea  
ci aggrappammo a quel filo che d'Arianna  
dubitava conoscere i percorsi.*

*Con noi salivano le linfe verdissime  
del parco l'atmosfera neoclassica umbertina  
carica di lontane risonanze discrete  
svagato sottofondo l'odore  
di bagnato penetrante dolce al respiro  
il fresco che ha il colore blu ferro  
delle ortensie ombre ispira di muschi  
e di licheni. Volammo sulle ali di una vespa  
scoppiettante con quelle cose in braccio  
un fascio enorme garofani dalie rose  
come fiori le cose*

*oh giovanile incanto  
trasfigurate la guerra i campi di sterminio  
gli esili la discesa dai monti trionfante  
l'odore di bruciato di quegli anni sottratti  
rubati dalla pena pena degli anni giovani  
diceva Vittorio. Ormai si era davanti  
a quelle cose a chiedere dove andassero*

*spingerle almeno di spingere credemmo  
rotolavano invece era l'assedio.*

*Qui siamo ritti carichi di domande  
dichiarate la storia un involto fatto  
alla meglio in fogli di giornale. Perché  
ti scrivo? Non lo so*

*l'affetto*

*il ricordo delle cose*

*il bisogno di leggerle da capo il dubbio  
al fondo forse il sospetto la speranza  
che alla conta appaiano diverse altre  
più degne di quanto parve o credemmo  
esca il punto la sutura l'incastro  
qualche ottico inganno  
tra queste assurde storie parallele.*

14 luglio 1978

Il tono morale, coniugato al tenore affettuoso per il paesaggio, sono due fili recuperati nel testo successivo, da *Il testimone scomodo* (1988),<sup>252</sup> cioè *Una lama di bontà*. Ma si è persa la calibrazione formale di *Primavera lombarda*, e la dimensione della Storia, sulla quale si pronuncia il Modesti poeta morale dei libri precedenti, è superata a vantaggio di un'attitudine rispettosa verso uno scenario naturale amplificato, che si configura qui come illimitato orizzonte marino. In effetti, i giornali nel cui involto Modesti esortava a identificare la storia, cedono il posto ai fondali (molto meglio leggibili dal protagonista, il marinaio):

*Una lama di bontà*

*Uscire dalle secche è un marinaio  
legge i fondali meglio del giornale  
senza occhiali entro bordo il due tempi  
scoppietta il gozzo non s'ingozza tiene*

---

<sup>252</sup> Renzo Modesti, *Il testimone scomodo (Romanzo 1980-1981)*, con introduzione di Giancarlo Vigorelli, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1988.

il mare in rispetto prepara le reti la pesca  
antica allegoria moltiplica sempre pane  
e pesci un giorno o l'altro è possibile  
camminerà sulle acque non per sci  
surf o simili diavolerie leggero sui piedi  
lama di bontà attraverso la bufera.

La cristianizzazione del personaggio, che tocca l'apice nell'ultimo verso (mediante l'associazione col Gesù camminante sulle acque), è preparata da una versificazione 'a cascata': si noti l'impeto narrativo di Modesti, che mentre descrive la scena, si impegna a elencare una serie di predicati verbali che, invece, verrebbe naturale isolare in versi separati (vv. 4-6):

scoppietta il gozzo non s'ingozza tiene  
il mare in rispetto prepara le reti la pesca  
antica allegoria moltiplica sempre pane

L'iperbole di Modesti tocca insomma qui il suo massimo, mentre l'eredità montaliana è superata con l'immagine che ne decreta l'ufficiale cesura, operata dalla «lama di bontà attraverso la bufera» (v. 10).

### 2.3. Un 'vuoto colmo di segni': Roberto Rebora tra essenzialismo e coscienza.

Le ascendenze letterarie della famiglia Rebora risalgono alla metà dell'Ottocento. Non solo, infatti, Roberto è nipote di Clemente (fratello di suo padre, Mario Rebora, avvocato penalista), fra i maggiori poeti del Novecento. Ma anche entrambi i nonni di Roberto furono dediti alla letteratura: per parte di madre (Piera Pollaroli), il nonno Roberto Pollaroli (1850-1926), oltre all'attività politica (fu sindaco di Codogno in tre mandati: 1890-1892; 1903-1905; 1910-1914), si dedicò con costanza, pur se a livello amatoriale, alla scrittura di teatro. Dal lato paterno, invece, il nonno Enrico Rebora (1851-1935), massone e garibaldino dai forti valori mazziniani, fu tra i primi a diffondere in Italia l'opera di Edgar Quinet, traducendone l'opera *Esprit Nouveau*;

scrisse numerose recensioni e allestì un'antologia di Carlo Cattaneo.<sup>253</sup> Si sa che persino la nonna paterna, madre di Clemente e Mario, Teresa Rinaldi, scriveva poesie.<sup>254</sup>

Roberto Rebora nasce a Milano nel 1910. Alla morte del padre (1925) deve abbandonare il liceo Parini e inizia a lavorare come magazziniere ai carboni dell'Officina del Gas della Bovisa, dove rimarrà per quattro anni, mentre parallelamente studia e ottiene il diploma di ragioniere. Nel 1932 è inviato come soldato a Trieste. Nel 1935 parte volontario per l'Abissinia, da cui torna nel 1936. Continuando a fare il soldato, nel 1938 collabora a «Corrente» con recensioni, poesie e scritti teatrali. Dopo l'8 settembre 1943 comincia la sua prigionia di guerra nei campi di concentramento della Polonia e della Germania: da Sandbostel è trasferito a Tschenschow (ottobre-novembre 1943), quindi a Beniaminovo (novembre 1943-febbraio 1944), poi ancora a Sandbostel (maggio 1944-gennaio 1945), e dal 31 gennaio 1945 è deportato a Wietzendorf (IMI, Oflag 83). Dal periodo di leva alla liberazione trascorrono dunque quasi undici anni di vita militare, che si concludono con la prigionia. Nel dopoguerra si dedica alla scrittura e alla critica teatrale e letteraria per quotidiani e riviste. Scrive sul quotidiano socialdemocratico «L'Umanità» e collabora con «La Fiera Letteraria» e con «Sipario», offrendo allo stesso tempo il proprio contributo per riviste come «Aut-Aut», «L'Approdo», «Rivista di Studi teatrali». Dal 1960 la sua attività di critico e scrittore diminuisce. Traduce dal francese e dallo spagnolo: fra i principali autori, si dedica a Mauriac, Gide e Beckett. Muore nel 1992 in seguito a una caduta nella propria abitazione.

Su Roberto Rebora si è tenuta di recente una giornata di studi presso l'Università Cattolica di Milano, dal titolo *Saper dire: cielo*.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> *Il pensiero di Carlo Cattaneo, scelto dalle migliori sue pagine*, Lanciano, Carabba, 1915.

<sup>254</sup> Le principali notizie biografiche su Roberto Rebora sono desunte dall'ultima edizione della sua opera: Roberto Rebora, *Poesie (1932-1991)*, cit., 2021.

<sup>255</sup> La giornata ha avuto luogo il 17 ottobre 2022. Intervallati dalle letture dell'attore Luciano Pagetti, sono intervenuti, nell'ordine: Amedeo Anelli, direttore responsabile di «Kamen'» (*Roberto Rebora, la Scuola di Milano e la Fenomenologia*), Salvatore Ritrovato, Università degli Studi di Urbino «Carlo Bo» (*Roberto Rebora, «il più puro dei poeti»*), Giuseppe Langella, Università Cattolica del Sacro Cuore («*Desiderio e lacuna*». *Di una «voce umana» dal fondo del lager*), Roberta Carpani, Università Cattolica del Sacro Cuore («*Il teatro è speranza, simpatia e rissa*». *Rebora e la critica teatrale*), Lucia Geremia, Università Cattolica del Sacro Cuore (*Il Fondo d'autore: libri, carte, mappe di un uomo*), Sabrina Fava, Università Cattolica del Sacro Cuore (*Le «carte Rebora» nei progetti di Renata Lollo*), Maddalena Baschiroto, Università Cattolica del Sacro Cuore («*Bisogna meritarsi la vita*». *La*

Roberto Rebora ha lasciato otto volumi di poesia: *Misure* (1940), *Dieci anni* (1950), *Il verbo essere* (1965), *Non altro* (1977), *Per il momento* (1983), *Parole cose* (1987), *Non ancora* (1989), *Fra poco* (1991).

In modo sintetico, ma incisivo, sull'evoluzione della sua poesia, Amedeo Anelli ha scritto:

Da subito la poesia di Roberto Rebora s'installa nel silenzio attivo di questo sguardo, di questo stratificarsi di coscienza e di senso. In ciò privilegia il sedimento della vita come misura e forma della presenza. Le prime due raccolte sono molto travagliate e compresse. In altre si recupera eloquio, il discorso prospetticamente scorciato (uso nominale del verbo o sua sparizione, rarefazione degli articoli determinativi, ellissi, inversioni logico-grammaticali e ogni altra forma di riduzione), e il dialogo, anche ironico. Nelle ultime raccolte, sempre per via di togliere, si raggiungono esiti di estrema levigazione.<sup>256</sup>

Il *silenzio attivo* è di fatto una categoria su cui si focalizza lo scritto introduttivo del volume. In quel luogo, il critico definisce quello della poetica di Rebora un «effetto *iceberg*», risultato di una ricerca che sonda il 'non detto' e dove, di conseguenza, «la parte emersa dell'espressione è residuale rispetto alla presenza di ciò che esiste ma è sommerso, che costituisce una delle cifre stilistiche del poeta».<sup>257</sup>

L'evoluzione di Rebora è dunque radicata in una poetica del silenzio, con echi celaniane, che non si può evitare di ricondurre (almeno in parte, e per una parte piuttosto importante) al trauma dell'internamento nei campi polacchi e tedeschi. È interessante come tale poetica discenda per via diretta da una teorizzazione che il poeta ci ha lasciato, sulla *voce*, *Della voce umana*.<sup>258</sup> Il saggio, edito nel 1998 ma scritto

---

*formazione umanistica nelle lettere alla famiglia, 1930-1931*), Elisabetta Fumagalli, Università Cattolica del Sacro Cuore (*Itinerario, tre storie di resistenza nei campi di internamento*), Lidia Verdesca, Università Cattolica del Sacro Cuore («*Un nome contro il dissolversi del tempo*»). *Giulia Pini nel canzoniere reboriano*).

<sup>256</sup> Amedeo Anelli, *Io sto qui e tu?*, *Interrogazioni sulla poesia di Roberto Rebora*, Lucca, ZonaFranca, 2012, p. 8.

<sup>257</sup> Ivi, p. 18.

<sup>258</sup> Cfr. Roberto Rebora, *Della voce umana e poesie inedite*, a cura di Nicoletta Trotta, con una presentazione di Renata Lollo, Novara, Interlinea, 1998.

poco dopo la liberazione dai campi,<sup>259</sup> è un vero studio sulla voce nel momento in cui si predispone alla sillabazione (intesa come un *farsi del verbo* prima mentale, poi fonico, poi scritturale). La voce è fenomenologicamente ‘tripartita’: si parla di pre-voce, di voce espressa e di voce ascoltata. Per la precisione, è dalla prima che scaturiscono i misteri e le domande di cui dovrebbe servirsi il poeta:

La pre-voce è il momento di silenzio che precede il desiderio di una esclamazione, di un richiamo, di una piena e concitata parola sorpresa al suo stato naturale. Precede il desiderio perché è la formazione del desiderio stesso. La pre-voce è un momento nel silenzio che non ammette più il silenzio e lo supera anche irrazionalmente. Essa “non ha tempo” verificandosi in una scossa e in un mutamento. Essa, contemporaneamente, è uno dei tanti misteri operati dal tempo. La sua assenza dal tempo è veramente una ignoranza (una innocenza) che non incide, è evidente, su ciò che non conosce. La meditazione e simili, vivono e si formano nel silenzio per durare nel silenzio e manifestarsi attraverso la voce in un ritmo determinato di volta in volta dall’ottenimento di risultati o di approssimazioni. Perché il momento della pre-voce è un momento psicologico? Non potrebbe essere soltanto fisiologico, tutto affidato al sensuale bisogno di una manifestazione e di un ascolto? Ma anche questo è pure per la psicologia e in più esistono altri lineamenti da rilevare. Stabiliamo dunque che la pre-voce è desiderio del mondo, il rapidissimo risultato (abbiamo detto: anche irrazionale) dell’ottenuta coscienza o intuizione del silenzio; la formulazione, quasi sempre confusa e incompleta e assurda nelle sue necessità imperiose e nel suo disordine, di un giudizio e di un rapporto. Un giudizio qualsiasi e un rapporto qualsiasi, vorrei dire se ciò non fosse troppo assoluto. Ora se la pre-voce è una delle forme di desiderio del mondo, devo subito aggiungere che essa muta la propria sostanza psicologica nella formulazione (ho notato: rapidissimo momento) dell’atto di desiderare, cioè di dare una forma e uno stile al proprio avvenire.<sup>260</sup>

La poetica del silenzio alla cui origine sta il forte ‘desiderio del mondo’, tuttavia, come avverte Bruno Nacci, non è da intendere *tout court*: «Non una poetica del silenzio (ricordiamoci la differenza che passa tra silenzio e mutismo), ma il silenzio come

---

<sup>259</sup> La stesura dello scritto, in particolare, impegna il poeta dall’aprile al giugno del 1945, quando si trovava a Wietzendorf, nel campo per internati militari (IMI, Oflag 83).

<sup>260</sup> Roberto Rebora, *Della voce umana e poesie inedite, cit.*, p. 43.



forma di ascesi, meglio, di dignità morale, come risposta all'altro silenzio, quello ricchissimo e indecifrabile».<sup>261</sup>

Il silenzio è da interpretare, allora, come auscultazione etica e vigile del mondo. Se, ad accomunare i sei poeti nel 1952 si poneva anche un rigore morale antiretorico, in Rebora quest'ultimo assume la forma di una 'coscienza intenzionale'. Oltre a ciò, la grande fedeltà al dato percettivo fa sì che la domanda di Rebora cresca come «un'interrogazione forte che lascia molto spazio al non detto, ad una teatralizzazione del testo che dà luogo ad un modo d'espressione, ad una visione intensa e focalizzata che fa degli oggetti e dei personaggi messi in testo i protagonisti di una dimensione esperienziale, che il testo istituisce nella talora apparente fissità del dato osservativo».<sup>262</sup> Viene meno il descrittivismo e le variabili del testo si inscrivono in una struttura «“di scontornamento” essenzialista».<sup>263</sup> Gli oggetti, personificati, cominciano ad avere un peso nuovo, 'sacrale': il termine stesso "oggetti", suona adesso superfluo. Epurandosi, essi diventano *cose*: la poetica reboriana, oltre al chiaro e devoto omaggio allo zio, è profondamente debitrice al pensiero di Carlo Bo.<sup>264</sup> Per lo spessore etico, oltre a Clemente Rebora, Bo è di certo l'altro suo riferimento fondamentale (il Bo degli anni Trenta e Quaranta usa spesso il lemma «puro» - non a caso, nella poesia di Roberto Rebora, è il più ricorrente insieme alla parola «essenziale»).

I personaggi (numerosi anche per la formazione e gli interessi teatrali del poeta) sono spesso allegorizzati: ne discende un sistema che ancora Anelli ha brillantemente definito una «grammatica d'esistenza».<sup>265</sup> Se nella scrittura di Nelo Risi si apprezza un'intonazione ironica (sebbene risentita), e in Renzo Modesti, piuttosto, uno spiccato sarcasmo, in Roberto Rebora, pur ammettendo sporadiche incursioni dell'ironia, il tono è prevalentemente tragico ed elegiaco in senso esistenziale. Rispetto all'elegia, Luzzi ha notato la ricorrenza (in Rebora come in altri della sua generazione) dell'aggettivo «remoto», che sarebbe la prova tangibile di un «investimento

---

<sup>261</sup> Bruno Nacci, *Il tempo elementare di Roberto Rebora*, «Otto/Novecento», 1, VIII, gennaio-febbraio 1984, p. 13.

<sup>262</sup> Amedeo Anelli, *Introduzione a Roberto Rebora, Poesie (1932-1991)*, cit., p. 21.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Lo ha ricordato Salvatore Ritrovato nell'occasione della Giornata di studi menzionata sopra (*Saper dire: cielo*, 17 ottobre 2022, Università Cattolica del Sacro Cuore).

<sup>265</sup> Amedeo Anelli, *Introduzione*, cit., p. 21.

privilegiato in situazioni elegiaco-ambientali (la frequenza dell'aggettivo "remoto" è [...] una spia lessicale molto rappresentativa del travaglio di transizione tra passato e presente)».<sup>266</sup> In quelle pagine Luzzi connota la poesia reboriana come «riduttiva, anticelebrativa ma anche ambientalmente pragmatica, che si definisce, pure in una certa discontinuità di esiti, per i caratteri di elementarità procurata, di figuratività autoriflessa [...]».<sup>267</sup> Se, tuttavia, sia Amedeo Anelli sia Luzzi osservano che nell'evoluzione di Rebora si apprezza una 'degradazione' (la si è già incontrata nel caso di Nelo Risi) dell'istituzione letteraria («provocatoria», a detta di Luzzi, e prodotta «a livello della pura nominalità»),<sup>268</sup> si ricordi però come il processo consista in una 'limatura all'osso', una degradazione che nel suo caso, più che abbassare, riduce (assottigliando e condensando).

Alcuni testi del poeta offrono uno spiraglio su alcuni nodi della sua indagine conoscitiva: il gesto del *vedere*, la dimensione pura della *terra*,<sup>269</sup> le suggestive figure umane e allegoriche. Il seguente è tratto da *Misure* (1940):

#### *Radice*

Un sasso urta  
una radice viva.  
Giù per le grotte scavate  
nella terra pastosa  
ha lasciate le vie trovate  
per una via dolorosa.

Perché devio con una ferita

---

<sup>266</sup> Si veda *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, p. 62.

<sup>267</sup> Ivi, p. 63.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> Ha scritto Bruno Nacci: «La "terra" era l'immagine attorno alla quale si disponevano gli elementi morali del primo Rebora. Non la terra come luogo di mitici e impossibili ritorni, ma la terra come naturalità, sospensione della Storia, alternativa redenta, se non redentrice. Nascevano così frequenti metafore di metamorfosi uomo-terra (ma anche terra-uomo) che potevano alludere ad una continuità interrotta, come pure ad una comune destinazione (e sarà il tema caro a Vittorio Sereni della presenza dei morti)». Si veda Bruno Nacci, *cit.*, pp. 5-6. Eppure, chiosa Anelli, non pare del tutto appropriato parlare di «sospensione della Storia», nel caso di Rebora: «giacché nel poeta milanese vi è una struttura chiasmica di storia e natura: storia e natura costituiscono due facce di un'unica interrogazione e mistero». Cfr. Amedeo Anelli, *Io sto qui e tu?*, *cit.*, pp. 26-27.

non pensare che dimentichi l'arrivo.

S'immerge con lentezza  
nel silenzio buio di giorni:  
difenderò con asprezza  
questo andare senza ritorni.<sup>270</sup>

Se, come ha scritto Anelli mutuando Jan Patočka, una certa dimensione interna «costituisce la vitalità della vita umana e non umana, è irriducibile, ha una intima autonomia, ha una sua vita propria»,<sup>271</sup> in *Radice* si ipotizza un trasferimento allegorico 'sotto la terra' della dimensione spirituale dell'*io*. Durante la giornata di studi tenutasi di recente, ancora Anelli ha sottolineato che il testo porta a un'intuizione sulla poesia di Rebora: la terra è un'alternativa alla storia. Di conseguenza, la parola non va intesa come prova di fatti, ma più sottilmente, come cruda esibizione dell'esistenza.

La rima alternata, usata nelle strofe pari, non costringe il senso, anzi lo fortifica: la sorte dell'*io* è paragonata a quella di una radice viva a ridosso di un sasso, dotata di una coscienza. Anche il poeta ha deviato dall'ordinario, si presume («perché devio con una ferita», v. 7), eppure dichiara che il mutamento di direzione non incide sulla consapevolezza della meta. L'ultima strofa recupera visivamente la radice. La conclusione morale, il cui dramma è accentuato dall'univocità del percorso, dalla terra buia dove si annida la radice, ha a che fare con una scelta tenace: «difendere con asprezza» un «andare senza ritorni» (vv. 11-12).

#### *Lungo quelle acque*

La pianura lombarda coi canali  
che serbano le ombre dello spazio  
uguale negli alberi nodosi.  
Se ne vanno lungo quelle acque  
assorte i caparbi silenzi.

---

<sup>270</sup> Roberto Rebora, *Poesie (1932-1991)*, cit., p. 39.

<sup>271</sup> Amedeo Anelli, *Introduzione*, cit., p. 19.

*Wietendorf, marzo 1945*<sup>272</sup>

*Lungo quelle acque*, da *Dieci anni* (1950) e già appartenente a *Linea lombarda*, è stata riproposta da Luzzi in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*. L'uso metaforico della doppia liquida nel primo endecasillabo (*lombarda/canali*) conferisce al verso un 'effetto d'acqua', poi 'stagnante' nell'endecasillabo successivo (dove, di contro, le due /r/ frenano la precedente scorrevolezza). Il rallentamento garantito dall'*enjambement* tra penultimo e ultimo verso, infine, evoca la lentezza dei «caparbi silenzi» che scorrono di pari passo alle acque dei canali milanesi.

*Il verbo essere* da cui è invece tratta la poesia *Forse*, esce nel 1965 degli *Strumenti umani*:

*Forse*

Se dico *io*  
la mia ombra non incanta  
con le gambe deformate  
in un passo assurdo  
mentre il sole l'opprime di luce  
sul marciapiedi d'agosto.

Ho detto *io*  
per sostare un momento  
tra il droghiere e il cartolaio  
appoggiato alla pietra  
sull'angolo della via.

Forse ho raccolto qualcosa  
ai miei piedi  
o nello sguardo che mi sfiora.  
Non mi sento perduto come ieri:  
uguale a un vivo

---

<sup>272</sup> Roberto Rebora, *Poesie (1932-1991)*, cit., p. 75.

cerco di ora in ora.

Nell'afa amorosa

al di là dell'angolo d'ombra

passerò tra poco.

1961<sup>273</sup>

Sono anni di svolta: è in atto «quel processo che porterà ad una mutazione antropologica degli italiani e verso una società di massa e massificata, dalle perenni crisi, dagli svuotamenti e sventramenti, mentre nascono l'industria culturale e un rapporto sempre più servile ed ideologizzato fra intellettuali e potere».<sup>274</sup> Nel testo riportato si coglie uno sdoppiamento tra voce poetante e personaggio: si ha la sensazione che chi dice *io* non coincida con l'*io* messo in scena. Lo si desume nella prima strofa, grazie al riferimento all'ombra di sé, che già sancisce uno scollamento rispetto al corpo; di seguito, nella seconda strofa, lo sdoppiamento è implicato dalla *finalità* di quel 'dire *io*': «Ho detto *io* / per sostare un momento / tra il droghiere e il cartolaio / appoggiato alla pietra / sull'angolo della via» (vv. 7-11). Quindi, nella terza strofa, esso si coglie nella predittività rispetto all'azione imminente del soggetto, che si vede al futuro e, nel farlo, si separa dalla dimensione presente: «Nell'afa amorosa / al di là dell'angolo d'ombra / passerò tra poco».

“Il verbo essere” che dà il titolo alla raccolta si tramuta in “verbo dire”, e ciò che si dice diviene una presa di posizione identitaria ed esistenziale.

Nella poesia successiva, dal medesimo volume, la questione del *distacco* si fa più acuta, in due direzioni: da un lato, come denuncia di una svolta contestuale e storica precisa, che conduce il soggetto a uno stato generale di alienazione e lo espropria della sua responsabilità comunicativa. Dall'altro lato, si declina in quel *silenzio attivo* che diviene sempre più necessario nella prospettiva poetica di Rebora. Nel testo successivo si individua, infatti, una coerente esplicazione della teoria della pre-voce. Quest'ultima va intesa come una fase di silenzio 'pre-vocale' che è il portato non solo di una peculiare teoria essenzialistica dell'atto poetico, ma nondimeno di una configurazione

---

<sup>273</sup> Ivi, p. 153.

<sup>274</sup> Amedeo Anelli, *Io sto qui e tu?, cit.*, p. 35.

storica vissuta con dissociazione (a cui si assiste senza veramente avere voce in capitolo, appunto: «di noi che guardiamo / e vorremmo parlare», vv. 12-13).

In un altro testo sempre da *Il verbo essere* (1965), la luce estiva «annebbia i nomi», con eco sereniana (si ricordi il testo di *Diario d'Algeria, Solo vera è l'estate*, dove essa sortiva l'effetto analogo di 'livellare' cose e persone),<sup>275</sup> e sfuoca le certezze.

*Vorremmo parlare*

La luce estiva  
annebbia i nomi.  
Fluisce torpido il silenzio  
indifferente come un gatto  
che sfiora con il fianco  
le mura serrate delle case.

Contiene forse un suono  
sorprendente  
o una voce diversa  
o qualcosa...  
ma nulla sembra toccarlo  
di noi che guardiamo  
e vorremmo parlare.

1961<sup>276</sup>

Come anticipato, la pre-voce consiste in un momento fondamentale della creazione: si prepara la parola, e nel farlo, ci si ritrova nella condizione di una misteriosa predisposizione, più vera di quanto ci si accinge a formalizzare, misteriosa e naturale;

---

<sup>275</sup> Cfr. Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria* (1947), in part. il testo *Solo vera è l'estate*: «Solo vera l'estate e questa sua / luce che vi livella». A tal proposito, Pier Vincenzo Mengaldo ha notato come la poesia sancisca le «transizione [...] fra il primo e il secondo Sereni», grazie al 'compattarsi' dell'ermetico «oblio» in «guscio». Dell'osservazione di Mengaldo su tale passaggio 'metamorfico' in Sereni, suggerendo anche altri echi da Virgilio a Montale, ha scritto D'Alessandro. Cfr. Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. 58.

<sup>276</sup> Roberto Reborà, *Poesie (1932-1991)*, cit., p. 156.

nel testo (del 1967) *Forse è questo* (da *Non altro*, 1977), la si metaforizza con un uccello impegnato a seguire, «per l'aria ingrigit», «la traccia del giorno»:

Se ne va  
per l'aria ingrigit  
l'uccello che segue  
la traccia del giorno.<sup>277</sup>

In *Per il momento*, invece, dal libro omonimo (1983), l'enumerazione e l'accumulazione dominano come tratti distintivi di un nuovo approccio agli oggetti:

*Per il momento*

La linea scura di un terrapieno  
e un cielo smorto  
(non descrivo  
vedo)  
c'è anche un canale lombardo  
e una casa scolorita  
nel rosso assorbito dalla muffa  
vedo anche un cagnetto solo  
mezzo seduto, incerto.  
Se devo aggiungere qualcosa  
dico un mucchio di ghiaia  
dove qualche erba  
è riuscita a insinuarsi  
ed ora alla luce  
non si orizzonta.  
Non c'è altro  
per il momento  
se non il timore  
di una gioia improvvisa

---

<sup>277</sup> Roberto Reborà, *Poesie (1932-1991)*, cit., p. 173, vv. 1-4.

la finestra di colpo spalancata  
la porta febbrilmente aperta  
il cane che si bea  
contro gli angoli  
un richiamo dall'interno  
muro albero pietre  
e un volto svanente  
che mi lascia ancora tempo.

1981<sup>278</sup>

Nell'*incipit* si iscrive una breve ma ben chiara dichiarazione di poetica, tra parentesi: «(non descrivo / vedo)» (vv. 3-4). L'occhio del poeta, estraneo a ogni intento di simbiosi emotiva col proprio oggetto, si limita a riportare lucidamente sulla pagina quanto gli scorre davanti: il terrapieno, il cielo smorto, il canale, la casa scolorita, diventano i tasselli di un mosaico osservato con lucidità e distacco. Alcune espressioni colloquiali supportano il sistema, già analizzato, di scollamento tra l'*io* e il referente: «vedo anche» (v. 8), «se devo aggiungere qualcosa / dico» (vv. 10-11), «Non c'è altro / per il momento» (vv. 16-17).

Di seguito, la poesia *Cassandra*, tratta da *Parole cose* (1987), emblemizza la funzione-voce inserendola in un immaginario mitologico che la astraе. La voce è sondabile nella sua dimensione profetica, grazie al coinvolgimento di una delle indovine per antonomasia.

*Cassandra*

Immobile  
nell'angolo assoluto  
la ragazza  
si appoggia alla pietra  
in un luogo indeciftrato  
la sillaba da pronunciare

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 239.



sfiora le sue labbra aride

... non ascoltate  
non è vostro il destino  
morirete ignorando  
trionfanti ed uccisori  
cadaveri bandiere e lance.

Una voce remota  
scivola dalle crepe  
e spinge parole  
a rotolare fin qui

c'è da trovare non so che  
incespicando in qualcosa  
murata nelle sue visioni  
la ragazza mutamente  
muove le labbra oppresse.

1986<sup>279</sup>

La prima strofa serve a mettere a fuoco il personaggio, raffigurato nell'atto di un sostare presso un muro, in un momento di attesa della parola che arriva e «sfiora le sue labbra aride» (v. 7). I puntini di sospensione nell'attacco della seconda strofa, di conseguenza, scandiscono la *suspense* che prepara l'oggetto della profezia. Mancano le virgolette, scelta formale indicatrice di un *continuum* tra voce poetica e voce profetica, che lapidaria ammonisce: «... non ascoltate / non è vostro il destino / morirete ignorando / trionfanti ed uccisori / cadaveri bandiere e lance» (vv. 8-12). Gli ultimi tre versi, dove si coglie la triplice allitterazione in sede iniziale, di /m/ («murata», «mutamente», «muove») traducono una verità imprendibile, se non per tentativi di approssimazione e intuizione, giacché la missione degli uomini per i quali

---

<sup>279</sup> Ivi, p. 266.

si pronuncia Cassandra è riconosciuta dal poeta, vagamente, come quella di «trovare non so che / incespicando in qualcosa» (vv. 17-18).

La definizione di Anelli di «“scontornamento” essenzialista»<sup>280</sup> si fa centrale nel testo che segue, da *Non ancora* (1989):

*Ancora*

La luce imprecisa dell'alba  
svanisce nella chiarezza  
di contorni affioranti  
e prendono lentamente rilievo  
cose e movimenti  
alberi cemento terra  
qualche sguardo  
che incontra un altro sguardo  
e la voce semisveglia  
che esce dai muri non so dove

il giorno quasi nato  
è uno sguardo indiscreto  
un soffice ascolto  
una vigilante indifferenza  
che fra poco ritroverà gli eventi  
l'enigma di sempre  
nell'aria innocente e bianca  
e saremo forse impauriti  
se riconosceremo la vita.

1988<sup>281</sup>

Si tratta di uno scontornamento che, paradossalmente, conferisce grado per grado confini sempre più distinguibili. È s-contornamento in quanto 'non ancora'

---

<sup>280</sup> Amedeo Anelli, *Introduzione*, cit., p. 21.

<sup>281</sup> Ivi, p. 292.

delimitazione, ‘non ancora’ forma esatta. Dalle poesie finora analizzate Roberto Rebora emerge come un poeta ‘dell’avverarsi’ e del mutamento in atto (della forma nell’atto di prender forma, della voce sondata nella fase del proprio affiorare e farsi, conseguentemente, voce vera e propria). A creare la possibilità della ricerca espressiva collaborano gli aggettivi, i sostantivi e gli avverbi scelti, tutti ancorati a un senso di sfocatura che, per definizione, prelude al *focus*: la luce è *imprecisa* e *svanisce*; i contorni sono *affioranti* e prendono *lentamente* rilievo; la voce è *semisveglia*. Il giorno è *quasi* nato. Sono applicate ben tre metafore per il giorno che arriva: esso è «uno sguardo indiscreto» (v. 12), «un soffice ascolto» (v. 13), «una vigilante indifferenza» (v. 14, in cui risuona quella celebre «divina» montaliana). L’intero scenario prepara un’eventualità temuta, che spicca soltanto alla fine, negli ultimi due versi: forse si tornerà a *vedere* e distinguere – «e saremo forse impauriti / se riconosceremo la vita».

Davvero ‘testamentaria’ è la poesia successiva (da *Fra poco*, 1991), introdotta dal presente «lascio», che isola il principale oggetto del corredo congedato:

### *Testamento*

Lascio l’albero nel campo  
costantemente verde  
tentato dalla luce  
allarmato dai tuoni  
attorcigliato alle radici  
segnato dal furore e dalla gioia

forse è un fantasma  
che porterò con me  
lungo una strada improvvisa  
accompagnato  
da ciò che non si perde

pochi nomi  
nel silenzio colmo di sé

parole staccate dallo spazio  
da raccogliere nell'erba  
e passi che si allontanano

l'albero verde  
lasciato dove  
correrà la vita  
per finire viva.

1990<sup>282</sup>

L'albero, figura-emblema di un vitalismo estremo e disperato che ricorre spesso nella poesia di Roberto Rebora, è l'ultimo baluardo che gli garantisce un ancoraggio alla vita. Contraddittoriamente, infatti, dopo avere dichiarato che lo dovrà lasciare per un altrove non meglio specificato (eppure risuonante di un chiaro senso di morte, banalmente già dal titolo), la voce poetica esprime il dubbio che «forse è un fantasma / che porterò con me / lungo una strada improvvisa / accompagnato / da ciò che non si perde» (vv. 7-11). Il corredo consta di pochi nomi, «da raccogliere nell'erba / e passi che si allontanano» (vv. 15-16) – tracce, i nomi e i passi, da riunire perché non si disperdano e distacchino da sé. Gli ultimi quattro versi (due quinari e due senari), chiudono ad anello il testo, mettendo di nuovo a fuoco «l'albero verde / lasciato dove / correrà la vita / per finire viva» (vv. 17-20) che, rapidamente e in clausola, chiude il sipario della speranza.

#### 2.4. Luciano Erba: da un paio di espedienti de-sublimatori alla «poetica del dubbio».

Nelle pagine introduttive dedicate da Luzzi a Luciano Erba ancora in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda* (più numerose rispetto alla media delle introduzioni del volume),<sup>283</sup> il curatore riprende un'espressione di Fortini relativa all'*imprinting* che la

---

<sup>282</sup> Ivi, p. 321.

<sup>283</sup> Tra i vari centenari della nostra letteratura che ricorrono quest'anno 2022, tra l'altro, vi è anche quello della nascita di Luciano Erba. Per l'occasione, il giorno 21 settembre si è tenuta presso l'Università Cattolica di Milano una giornata di studi in suo onore (*La biblioteca di Luciano Erba. Letture e commenti per celebrare la donazione dei volumi francesi alla Biblioteca d'Ateneo*), dedicata

poesia erbiana trasmise alle generazioni successive: «Erba ha insegnato con pochi tratti a una buona parte della successiva generazione lombarda; un po' come Penna a quella romana».<sup>284</sup> Prosegue evidenziando, in particolare, due direttrici della prima stagione della sua poesia:

Più segnato, poniamo, dalla asciuttezza euclidea del Sinisgalli milanese che non dalla singolarità atmosferica del primo Sereni, il lavoro emergente del primo Erba corona in modo perfettamente riuscito uno sforzo in due direzioni: la uscita dall'ermetismo, conquistata attraverso la frequentazione di modelli potenzialmente «eretici» (e in questa prospettiva certamente il Montale delle *Occasioni* dovette funzionare, per lui come per altri coetanei, da indicatore insostituibile verso la conquista di una precisione oggettuale, figurativa, che approdasse all'orizzonte più alto, propriamente europeo, di una idea di «lombardità»); e una vocazione sperimentale intensa e vorace che gli consentiva di vocabolizzare, con una grazia e una sicurezza veramente rare, una quantità di influssi amplissima e di prima mano.<sup>285</sup>

Se il superamento dell'ermetismo e la vocazione sperimentale si possono facilmente attribuire alla prima fase della scrittura di Erba, una costante indubitabile della sua ricerca espressiva è l'ironia. Essa, tra l'altro, legittima a ritenere che, nella più larga schiera dei poeti lombardi, Erba sia quello che più tradizionalmente appartiene a un'eredità di lunghissimo corso.<sup>286</sup>

Come ha scritto Pierantonio Frare, l'ironia potrebbe costituire:

---

alla sua biblioteca e organizzata, nello specifico, per festeggiare la recente donazione da parte degli Eredi dei volumi di letteratura francese appartenuti all'autore, traccia preziosa del suo impegno di traduttore, agli Archivi Culturali della Biblioteca universitaria.

La giornata di studi si è articolata in due parti, rispettivamente di commento critico e letture (da de Sponde, Ponge, Michaux, Cendrars e Villon), tratte da *I miei poeti tradotti* (a cura di Franco Buffoni, Novara, Interlinea); per lo stesso editore, l'occasione ha promosso la vicina uscita del libro erbiano *L'ippopotamo* (fine 2022), in edizione commentata a cura di Samuele Fioravanti e nella collana "Biblioteca di Autografo" (fondata da Maria Corti, amica del poeta e francesista).

<sup>284</sup> Cfr. *Poesia italiana 1941-1988, cit.*, p. 120.

<sup>285</sup> Ivi, p. 121.

<sup>286</sup> Mi riferisco a una categoria di Dante Isella che, nel suo saggio già citato, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda* (Torino, Einaudi, 1984).

una chiave d'accesso privilegiata all'universo poetico di Luciano Erba: a patto, s'intende, che se ne abbandoni la concezione ristretta, che la intende come pura figura retorica (e sia pure di pensiero, per usare una distinzione teorica tanto frequente quanto fragile) e si adotti una visione più ampia, retorico-filosofica. L'ironia, insomma, come stile di pensiero, che però si incarna in scelte retoriche concrete, di espressione e di contenuto. La precisazione è necessaria, per evitare un rischio che l'esercizio critico corre spesso: che il pur doveroso innalzamento del punto di osservazione provochi, assieme a un vantaggioso ampliamento del campo visivo, anche una dannosa sfocatura di contorni degli oggetti presi in esame.<sup>287</sup>

Luciano Erba (Milano, classe 1922) visse per la maggior parte a Milano, con poche eccezioni di soggiorno all'estero (per lo più in Svizzera, Francia e Stati Uniti), e «legò il suo nome alla misura militante e polemica della antologia *Quarta generazione* (Varese, Magenta, 1954), curata con Piero Chiara e destinata ad affermarsi come una delle fonti critiche per l'individuazione dei valori emergenti nella poesia italiana dell'immediato dopoguerra».<sup>288</sup> Traduttore dal francese (si ricordino, in particolare, le sue traduzioni di Sponde, Cendrars, Ponge, Michaux e Genet),<sup>289</sup> fino al 1997 fu anche docente di letteratura francese e comparata presso l'Università Cattolica di Milano, offrendo importanti contributi sul Seicento, su Cyrano e Huysmans.<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Si veda Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo. Saggio sulla poesia di Luciano Erba*, «Strumenti critici», n. s., vol. XXX, n. 1 (2015), pp. 149-172: 151-152.

<sup>288</sup> Cfr. *Poesia italiana 1941-1988*, cit., p. 119.

<sup>289</sup> L'attività di traduttore di Luciano Erba sollecita ancora vie inedite e sorprendenti d'approccio, sia alla sua opera sia alla sua poetica. Al convegno già citato tenutosi a settembre 2022 presso l'Università Cattolica di Milano, Monica Lucioni ha offerto un contributo intitolato *Luciano Erba traduttore di Blaise Cendrars*. Con l'obiettivo principale di suggerire una nuova possibilità di esplorazione del lavoro erbiano (non tanto quella, più largamente abbracciata, che incentiva una ricerca di tracce della letteratura francese tradotta da Erba nella sua opera poetica ma, viceversa, quel percorso che potrebbe condurre a interessanti scoperte relative alla permanenza di tratti poetici dell'autore nella sua opera traduttiva), si è soffermata sulla tecnica traduttiva di Erba usata per l'autore francese. Detta *mot-à-mot*, ovvero "parola per parola", secondo la studiosa la tecnica si rivela illuminante proprio in prossimità dei punti in cui è trasgredita: *variationes* solo apparenti se rapportate all'originale, in quanto Erba in esse dà prova del massimo rispetto verso l'originale (in senso logico, ritmico e fonetico). Dunque, *in primis*, la libertà traduttiva erbiana avrebbe il dono di preservare il senso più autentico del testo tradotto, qualificandosi come una 'inaderenza' da considerare con attenzione. *In secundis*, le prove di tale libertà (soprattutto l'uso di superlativi, iperboli e altri espedienti per i quali si discosta dal principio del *mot-à-mot*) sembrerebbero una spia del suo particolare 'segno di poeta', e non tanto di quello di traduttore.

<sup>290</sup> Si vedano, almeno: Luciano Erba, *Magia e invenzione: note e ricerche su Cyrano de Bergerac e su altri autori del primo Seicento francese* [1967], Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, quindi la

La produzione poetica di Erba occupa un arco temporale di oltre settant'anni: «[...] la sua prima poesia datata risale addirittura al 1937 (*La nuvola*, in *Remi in barca*, p. 63); mentre gli ultimi testi sono apparsi in due *plaquettes* del 2010 (*Già che vai di là; Fantasia e memoria*)».<sup>291</sup> Seppure temporalmente estesa, come scrive ancora Frare, essa fa di Erba «uno dei poeti meno prolifici del secondo Novecento»;<sup>292</sup> vanno in effetti tenuti in considerazione sia il quasi ventennale silenzio poetico tra il 1960 de *Il male minore* e il 1977 de *Il prato più verde*, sia la 'parsimonia compositiva' dell'autore, confermata dal numero di soli 92 testi all'altezza dell'uscita de *Il nastro di Moebius*, antologia del 1980 che ne raccoglie tutti i componimenti fino a quel momento.

La produzione giovanile consta essenzialmente di quattro titoli: *Linea K* (Modena, Guanda, 1951), *Il bel paese* (Milano, La Meridiana, 1955), *Il prete di Ratanà* (Milano, Scheiwiller, 1959) e *Il male minore*, già citato (Milano, Mondadori, 1960). La sua opera fino al 1989 (anno dell'antologia di Giorgio Luzzi) comprende *Il prato più verde* (Milano, Guanda, 1977), il summenzionato lavoro in versi fino al 1980 (*Il nastro di Moebius*, che gli vale il Premio Viareggio di quell'anno), *Il cerchio aperto*, *Il tranviere metafisico* e *Quadernetto di traduzioni* (Milano, Scheiwiller, rispettivamente del 1983 e, il secondo e il terzo, del 1987).

Come accennato, il modo erbiano dell'*ironia* è la costante che con maggior sicurezza lega gli sviluppi della poetica e dell'opera dell'autore, un'ironia da intendere, appellandosi alla suddetta osservazione di Frare, propriamente come stile del pensiero, ovvero marca di uno sguardo disincantato. Il disincanto, che implica un processo di disancoraggio rispetto a un'idea platonica del reale, avviene in Erba nel senso di un abbassamento. Se si potesse connotare la poesia di Luciano Erba (non solo, ma anche la sua ispirazione e correlata denuncia) con una metafora dal settore della geologia, useremmo un'immagine collegata all'*humus*, alla terra. Non solo, infatti, l'ironia implica l'adesione a un *sermo humilis*, accreditandosi come «*aria*» il cui atto

---

riedizione: Luciano Erba, *Magia e invenzione: Studi su Cyrano de Bergerac e il Seicento francese*, Milano, Vita e Pensiero, 2000; Luciano Erba, *Huysmans et l'année liturgique*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967; Luciano Erba, *Huysmans e la liturgia. E alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica, 1971.

<sup>291</sup> Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo. Saggio sulla poesia di Luciano Erba*, cit., p. 149.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

respiratorio scongiura l'inalazione di altre e più tossiche «atmosferae, che so, epiche tragiche o elegiache»,<sup>293</sup> ma si configura anche, come ha sottolineato Stefano Agosti, come funzione punitiva e inconsciamente autopunitiva, uno strumento di *umiliazione* (con la medesima radice etimologica dal latino) e auto-umiliazione – facendo proprio, in questo, l'intento non secondario di «condannare il lettore alla sua mediocrità».<sup>294</sup> Si potrebbe inoltre aggiungere che il privilegiato 'piano *rasoterra*' esplorato da Luciano Erba, ingloba la maggior parte dei personaggi dei suoi testi: figure estratte da un mondo liminare o marginale – i randagi, gli ultimi, *les misérables*, i «*démodés*».<sup>295</sup> Da includere in tale immaginario sarebbero anche i famigerati *oggetti*, comuni e privi di prestigio. Ma in questa sede si vorrebbe insistere sull'incisività di due espedienti dell'ironia erbiana che esemplificano l'architettura de-sublimatoria e inclusiva verso il lettore: la citazione e il luogo comune. Si vedrà come tale architettura sia destinata a infragilirsi e vacillare nel corso della produzione matura del poeta, non tanto smarrendo il proprio supporto ironico-demistificatorio, ma smussandone l'assertività e la certezza mediante l'inclusione di un'area dubitativa che, infatti, ha indotto alcuni a introdurre la nozione di «poetica del dubbio».<sup>296</sup>

Analizzerò una ridotta campionatura di testi, selezionati dalla serie già presente nell'antologia di Luzzi, tratti dai volumi degli anni Ottanta, *Il nastro di Moebius* (1980), *Il cerchio aperto* (1983) e *Il tranviere metafisico* (1987).

Il meccanismo citazionale di Erba,<sup>297</sup> già individuato da Luzzi come il punto di deflagrazione in prossimità del quale la sua poesia si distacca dal rilievo di Luciano Anceschi nel 1952,<sup>298</sup> è definito da Frare una «difficoltà di dire, [...] presa di distanza dal linguaggio, dalle cose, dall'io».<sup>299</sup> Certamente un'autodifesa dal rischio, appunto,

---

<sup>293</sup> Ci si riferisce a due definizioni rilasciate dallo stesso Erba in un'intervista su cui si sofferma Pierantonio Frare nel già citato saggio: Luciano Erba, *E tutto il resto non è letteratura. Postilla a «Dal dottor K.»*, «La situazione», n. 12 (1959), pp. 14-15: 14.

<sup>294</sup> Stefano Agosti, *Consuntivo su Erba*, in Idem, *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 89-103: 97.

<sup>295</sup> Rispetto alla predilezione erbiana di questa tipologia di corallità umana si veda ancora Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo. Saggio sulla poesia di Luciano Erba*, cit., in part. pp. 156-157.

<sup>296</sup> Silvio Aman, Roberto Taioli, *Il cerchio aperto, conversazione con il poeta Luciano Erba*, «Città di vita», vol. XLI, n. 6 (2004), p. 609.

<sup>297</sup> Per cui si rimanda nuovamente a Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo*, cit., che ne offre una brillante e accurata analisi, riportando numerosi esempi testuali, in part. si veda p. 150 e pp. 152-153.

<sup>298</sup> Definito da Anceschi nella *Prefazione* (cit., p. 24) «un Prévert filologo e lombardo».

<sup>299</sup> Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo*, cit., p. 162.



di ‘dire a (troppo) chiare lettere’, che mette tra parentesi l’*io*, ma che nel fare ciò rischia anche di tagliare fuori il lettore. La citazione, infatti, presuppone che chi legge abbia un bagaglio culturale ricco e, particolarmente nel caso di Erba (che non solo rimodula i propri riferimenti dalla nostra tradizione letteraria, ma spesso riplasma plurilinguisticamente modelli delle letterature e culture straniere), stratificato. Questo, solitamente, sortisce l’effetto (ermetico) di *escludere* buona parte della ricezione. Tuttavia, la seconda figura dell’ironia su cui vorrei soffermarmi (il luogo comune), ha come esito l’opposto effetto di *includere* e rendere così complice il pubblico che legge. Per quanto riguarda il luogo comune a cui spesso ricorre Erba, ha offerto un’analisi brillante Pier Massimo Forni in un breve saggio, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba*,<sup>300</sup> che ha il pregio di mettere in risalto l’intenzione del poeta di coinvolgere attivamente chi legge - vera e propria *strategia*, come è bene implicato dall’anteposizione del prefisso «pseudo-», da parte di Forni, al lemma *verità*.

L’inclusività del lettore sarebbe dunque garantita da alcune scelte formali apparentemente irriskorie, e invece niente affatto casuali. L’esempio testuale centrale addotto dallo studioso è *Studio la matematica!*, facente parte della prima sezione *Il cerchio* dell’*Ippopotamo* (Einaudi, 1989).<sup>301</sup> Incentrata, come si deduce già dal titolo, sul luogo comune dell’estivo ‘prendere le ripetizioni’, la poesia tematizza un’esperienza condivisibile da una collettività grazie a una scelta lessicale (al quarto verso): «infatti».

*Studia la matematica!*

La villetta era al capo opposto della città  
vi stagnava un odore di soffritti  
il fermacarte era un bossolo di granata  
andavo *infatti* a lezione di matematica.  
La vestaglia frusciava, un po’ si apriva  
succhiavo assorto una matita faber  
dal sotterraneo udivo il ronzio

---

<sup>300</sup> Pier Massimo Forni, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba*, «Italianistica», vol. XXXII, n. 1 (2003).

<sup>301</sup> Nell’ultima edizione mondadoriana già citata (nota 210 e, prima, nota 22 dell’*Introduzione*), delle poesie di Erba (Luciano Erba, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Prandi e con prefazione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2022), il testo è p. 142.

della fresa di un marito ingegnere  
capivo poco e non ricordo altro  
sì, clacson nelle vie sotto cieli di piombo  
e l'acne giovanile di un ritornare a zonzo.

Secondo Forni, quell'*infatti* «alza decisamente l'ambizione conoscitiva del dettato» e fa sì che «il moto creativo appaia ora pervaso da un quasi esplicito appello al familiare, al comune, all'ordinario».<sup>302</sup> E ancora, «L'*infatti* proietta su ciò che precede la luce del noto e del condiviso. L'esperienza del giovane 'io' diventa, improvvisamente, esperienza comune».<sup>303</sup>

Date queste premesse, si analizzano quattro testi di Luciano Erba: *Sole dell'avvenire* (da *Linea K*, 1951, già incluso da Anceschi in *Linea lombarda*, confluirà poi nel *Nastro di Moebius*, 1980),<sup>304</sup> *Domenica in albis* (anch'essa inserita in *Linea lombarda*, anche se ancora inedita),<sup>305</sup> *Una visita a Caleppio* (da *Il cerchio aperto*, 1983),<sup>306</sup> e *L'ippopotamo* (da *Il tranviere metafisico*, 1987).<sup>307</sup>

*Sole dell'avvenire*

Tutti siamo lavoratori  
un numero di sassi  
è il tuo nome  
e già abiti la casa senza porte  
hai lavato contenta in riva al Po.  
Compagni sarete invitati  
per carne e cetrioli  
una sera d'estate  
come ora, contro gli schiaffi, uniti

---

<sup>302</sup> Pier Massimo Forni, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba*, cit., p. 75.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> Luciano Erba, *Tutte le poesie*, cit., p. 35.

<sup>305</sup> Come il testo precedente, dopo l'inclusione nel *Nastro di Moebius*, adesso si trova in Luciano Erba, *Poesie 1951-2001*, cit., 2002, p. 61 e in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Prandi e con prefazione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2022, p. 61.

<sup>306</sup> Anch'essa, già in Luciano Erba, *Poesie 1951-2001*, a cura di Stefano Prandi, Milano, Mondadori, 2002, p. 55, è da poco in Id., *Tutte le poesie*, cit., Milano, Mondadori, 2022, p. 155.

<sup>307</sup> Luciano Erba, *Tutte le poesie*, cit., p. 167. Tutti e quattro i testi fanno parte della selezione di Giorgio Luzzi in *Poesia italiana 1941-1988*, cit., pp. 123, 126, 132 e 133.

e la festa riuscirà.

Mengaldo ha osservato che l'epigonismo di Luciano Erba si pone come il punto di mediazione tra «l'ermetismo più oggettivo, meno orfico» e il «“realismo” aneddótico del dopoguerra, di peculiare tinta lombarda».<sup>308</sup> A tal proposito, ha scritto Tommaso Lisa, la poesia *Sole dell'avvenire* conferma «la prospettiva ironica nei confronti del tono neorealista», giacché «i lavoratori, “le sponde del Po” e la “carne e cetrioli” (come il “formaggio e fichi” di *Nel parco di Versailles*) non vengono enumerati a fini rappresentativi, ma come emblemi di una condizione osservata con distacco disincantato».<sup>309</sup> La poesia, fortemente ironica, non è difficilmente parafrasabile nel suo intento demistificatorio verso una certa modalità neorealista. Ma, alla luce delle osservazioni fin qui condotte rispetto al luogo comune erbiano, quel «Tutti» che dà l'attacco alla poesia («Tutti siamo lavoratori», v.1) sembra mosso da una 'cautela' (come a dire che 'siamo tutti sulla stessa barca'): il pronome si farebbe indicatore di una 'sorte condivisa' che, mentre è dichiarata, risuona come 'già sentita', proprio alla stregua di uno dei luoghi comuni più in voga. L'effetto è tragicomico e richiama un meccanismo che si ritrova in un'altra poesia di Erba, *Implosion*,<sup>310</sup> su cui ancora si sofferma Forni nel saggio già citato.

Lo stesso pronome nel verso «abbiamo tutti un nonno socialista», porta ad «abbracciare per un momento la pseudo-verità, stare al gioco poetico, apprezzare il nonno socialista come piccolo tesoro culturale appartenente a tutti, icona-luogo comune come Garibaldi a Teano o Guglielmo Tell che trafigge la mela».<sup>311</sup>

*Domenica in albis*, «che copre una molto più laica e gergale domenica 'in bianco'»,<sup>312</sup> invece, deve molto a un'applicazione dell'ironia in senso plurilinguistico:

*Domenica in albis*

Questo è un regno di pioggia, un mondo vizzo  
di fantesche accodate ai music halls

---

<sup>308</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Luciano Erba*, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 908.

<sup>309</sup> Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 167.

<sup>310</sup> Il testo è tratto da *Il cerchio aperto* (1983) ed è ora in Luciano Erba, *Tutte le poesie*, cit., p. 156.

<sup>311</sup> Pier Massimo Forni, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba*, cit., p. 76.

<sup>312</sup> Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo*, cit., p. 152.

di bambini sospesi a un palloncino  
color lampone, vicino fuma il padre  
ha le guance screziate dal rasoio.  
Questo è un giorno di festa che ti esilia  
alla soglia d'amore e dell'addio  
a due mani di donna che tu hai visto  
indugiare un istante tra le perle  
di una breve collana  
sembravan dire  
per noi la vita è sempre mañana.

Non solo il titolo latineggiante cozza col contenuto (relativo alla festività popolare e liturgica, la domenica dopo la Pasqua), ma il sorriso complice del lettore nasce stavolta dalla rima tra rimanti eterogenei che collega il terzultimo all'ultimo verso: «collana» (v. 10) e «mañana» (v. 12). Essa, infatti, stempera la drammaticità della sezione precedente, segnata, in particolare, da due versi in *refrain* più malinconici degli altri: «Questo è un regno di pioggia, un mondo vizzo» (v. 1) e «Questo è un giorno di festa che ti esilia» (v. 6).

La poesia successiva, il cui titolo sembra ricalcare *Una visita in fabbrica* di Sereni, dà prova della svolta, a pochi anni di distanza, che continuando sulla scia della 'terrestrità' (*humus*) già evidenziata, inaugura un tono nostalgico e dubitativo:

*Una visita a Caleppio*

Tra donne nate per tirare carri  
mi sento nascosto come un fungo  
in acque basse in cerca di conchiglie  
la gamba più all'asciutto è la più scarna  
soltanto nell'immagine del padre  
giovinetto, vestito da collegio,  
o attento a ascoltare «Parla Londra!»  
da una radio che sembra un tabernacolo  
riesco e mi piace riconoscermi.

Tempo e luogo? Ma forse  
un novembre di vino e di castagne;  
lontano, nel silenzio della bassa,  
un landò nero passa oltre le rogge,  
lievi calessi accarezzano le strade  
già indurite dal freddo. Gli antenati?  
In cielo e in terra molte cose, Horatio...  
Dunque nel novero degli eventi improbabili  
niente è proprio impossibile, perfino  
ritrovarli, confonderci tutti  
in questo mare di nebbia sulle risaie.

L'umiltà della poesia di Erba è veicolata sia dalla tipologia umana 'bassa' e marginale a cui allude il primo verso, «tra donne nate per tirare carri», sia dai versi successivi, imperniati sulla metaforica associazione dell'*io* al fungo nascosto «in acque basse in cerca di conchiglie» (v. 3). Dopodiché, il lettore assiste a un 'tuffo', slancio in profondità – l'unica fuoriuscita da quelle acque basse è consentita dall'interferenza di un momento elegiaco, che riconnette l'*io* alla figura del padre (probabilmente), restituita da una fotografia (o un fotogramma mentale), che concede un momento di piacevole e salvifico auto-riconoscimento (vv. 5-9):

soltanto nell'immagine del padre  
giovinetto, vestito da collegio,  
o attento a ascoltare «Parla Londra!»  
da una radio che sembra un tabernacolo  
riesco e mi piace riconoscermi.

Il «forse» (v. 11) consente di proseguire l'immagine familiare e nostalgica, alla ricerca di un colloquio. Con la scena naturale riesplorata nel ricordo, e col *tu* paterno, si giunge così alla chiusa carica di *pathos*:

Dunque nel novero degli eventi improbabili  
niente è proprio impossibile, perfino

ritrovarvi, confonderci tutti  
in questo mare di nebbia sulle risaie.

«Mancanza di sicurezza non vuol dire insicurezza, ma una poetica del dubbio», ha scritto Erba.<sup>313</sup> Nel *Nastro di Moebius* sono state contate trentuno occorrenze dell'avverbio «forse», senza considerare i trentasette testi in cui si rintracciano i punti di sospensione.<sup>314</sup> È lecito ipotizzare, a questo punto, che l'affievolirsi dell'ironia proceda insieme all'incursione della nota dubitativa e nostalgica – sembra confermarlo il testo *L'ippopotamo*, dove l'avverbio sale a tre occorrenze in uno spazio di soli 14 versi:

*L'ippopotamo*

forse la galleria che si apre  
l'ippopotamo nel fondo della giungla  
per arrivare al fiume, ai curvi pascoli  
di foglie nate a forma di cuore

forse il varco tra alberi e liane  
gli ostacoli divelti, le improvvise  
irruzioni d'azzurro nelle tenebre  
su un umido scempio di orchidee

forse questo e qualsiasi tracciato  
come a Parigi la Neully-Vincennes  
o l'umile «infiorata» di Genzano

o un canale di Marte, altro non sono  
che eventi privi d'ombra e di riflesso  
soltanto un segno che segna se stesso.

---

<sup>313</sup> Silvio Aman, Roberto Taioli, *Il cerchio aperto. Conversazione con il poeta Luciano Erba, cit.*, p. 609.

<sup>314</sup> Per questi rilievi, si torni al saggio già citato di Pierantonio Frare (in part. pp. 159-160).

Nelle due quartine e nella prima terzina del sonetto, ritmate dall'incipitario «forse», seguiamo il passo a rilento dall'animale a cui è dedicata la poesia, l'ippopotamo (la cui mira, come banalmente ci ricorda l'etimologia greca del suo nome, è «[...] arrivare al fiume», v. 3). Ne seguiamo l'andamento e condividiamo la fatica, mentre goffo l'animale si apre una via «nel folto della giungla» (v. 2), un «varco tra alberi e liane / gli ostacoli divelti» (vv. 5-6) – tutto lo sforzo dell'ippopotamo è funzionale a raggiungere l'ipotesi conclusiva del testo, congettura di cui non si è del tutto certi (una 'pseudo-verità?'):

forse questo e qualsiasi tracciato  
[...] altro non sono  
che eventi privi d'ombra e di riflesso  
soltanto un segno che segna se stesso.

L'ultimo verso è accentuato dalla rima baciata che lo lega al precedente, ma il *dubbio* in Erba è, come suggerisce 'l'area interrogativa' (le molte domande che ne costellano la poesia), una forma del pensiero che mentre legittima, allo stesso tempo de-legittima quanto proferito nell'ultimo verso: i 'segni' in cui si imbatte il poeta *flâneur* Luciano Erba,<sup>315</sup> non sono «segni che rimandano solo a se stessi [...], bensì ciascuno di essi costituisce [socraticamente] una risposta all'incessante interrogare dell'io poetico».<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> A questo proposito si ricordi che Erba fu colui che battezzò Anceschi un *flâneur de signes*, "fiutatore di segni".

<sup>316</sup> Pierantonio Frare, *cit.*, p. 169.

*Capitolo quarto.*

*Da linea a via. Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda (II)*

*Breve premessa.*

Nel presente capitolo ci si occuperà, conclusivamente, del metodo adottato nell'antologia *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, andando a soffermarsi sulle ragioni che hanno guidato Giorgio Luzzi nella scelta dei testi e dei poeti.

Come accennato nel precedente capitolo (relativo al primo raggio d'azione e dunque ancora ai sei poeti di *Linea lombarda*), il secondo raggio d'azione di Luzzi pertiene al criterio di accorpamento degli autori: così, spiega nell'introduzione, un criterio che definisce 'generazionale' e dettato dalla permanenza dell'esempio di Montale, è quello per cui sceglie di aggiungere i nomi di Giorgio Simonotti Manacorda, Sandro Boccardi e Grytzko Mascioni al gruppo del 1952 (prima sezione); un criterio stilistico nel senso della costruzione macro-testuale narrativa, è quello che lo porta ad accorpare gli «scrittori di storie in versi»: Giovanni Raboni, Giorgio Cesarano, Giancarlo Majorino, Lento Goffi, Tiziano Rossi, Angelo Focchi e Maurizio Cucchi (seconda sezione).

Infine, ancora di tipo stilistico ma nella direzione della divergenza dal nucleo costituito da *Linea lombarda*, è il criterio adottato nell'apporre, in clausola al volume, i tre autori che decreterebbero il tramonto della 'costellazione lombarda', ovvero Guido Oldani, Franco Buffoni e Fabio Pusterla (terza sezione).

Si ripercorreranno allora i suddetti gruppi di autori, approfondendo, per convalidarle o smentirle, le linee-guida programmatiche di Giorgio Luzzi.

*1. Tracce di Montale in Manacorda, Boccardi e Mascioni.*

*1.1. Giorgio Simonotti Manacorda tra eredità montaliana e 'lombardità'.*

Giorgio Simonotti Manacorda (da non confondere con l'omonimo Giorgio Manacorda, romano, classe 1941, eletto a perspicace esempio di poeta civile da Pasolini)<sup>317</sup> nasce a Milano nel 1915 «da famiglia di antica tradizione aristocratica per parte materna, i Manacorda di Casale, il cui cognome si aggiunge a quello paterno e il

---

<sup>317</sup> Lo stesso che fu il tramite grazie al quale fu individuato l'attore che interpretò Gesù nel film *Il vangelo secondo Matteo*, ovvero Enrique Irazoqui (si veda Nello Ajello, *Una lettera inedita a Nenni all'epoca del Vangelo secondo Matteo*, "La Repubblica", 30 settembre 2008).



cui *côté* determinerà, dopo un'adolescenza dorata e l'esperienza di antifascismo culminata nella detenzione presso la sinistramente famosa "Villa Triste" di Milano, la scelta di vita dopo il 1945». <sup>318</sup> Dopo quell'anno decide di trasferirsi nella casa di campagna di Villabella nel Monferrato, dove completa gli studi (laureandosi in lettere, con una tesi su Giovanni Camerana <sup>319</sup>) e dove, oltre che all'insegnamento «in una scuola media locale», <sup>320</sup> si dedica alla conduzione della tenuta di famiglia. <sup>321</sup> Muore nel 1971.

Seppure inserito in *Quarta generazione* e «nonostante la stima di cui godeva la sua poesia, presto il nome Simonotti Manacorda è scivolato tra i tanti validi autori conosciuti grazie a *Quarta generazione* ma con riconoscimento critico e di pubblico non sostenuto». <sup>322</sup> Da Stefano Giannini otteniamo anche qualche notizia in più:

Nelle frequentazioni letterarie del Blu Bar milanese conosce Erba, che scrive in termini elogiativi delle sue poesie: «[m]i colpì una involontaria consonanza di temi, di modi, di pronuncia con la poetica di quella che si sarebbe poi chiamata la *Linea Lombarda*: lo stesso retroterra culturale, il senso e il gusto degli oggetti, il rifiuto dell'enfasi, l'avversione a ogni eloquenza». <sup>323</sup> Anche Chiara lo nota e recensisce positivamente *Poesie* su *L'Italia* del 29 aprile 1952. Da *Poesie*, i due curatori di *Quarta generazione* scelgono *Ora calda al mare*, *Lungomare* e *Non partiremo mai* per la loro raccolta. Nel 1965 Simonotti Manacorda si laurea in lettere con Mario Fubini a Milano e inizia il suo insegnamento nelle scuole di Candia Lomellina e Casale Monferrato, mantenendo attive le collaborazioni con le riviste *La Parrucca*, *Frontespizio*, *L'esperienza poetica* e *Arte e poesia*. <sup>324</sup>

---

<sup>318</sup> Giorgio Luzzi, *Giorgio Simonotti Manacorda*, in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, cit., p. 135.

<sup>319</sup> Originario di Casale Monferrato, tra i massimi esponenti della Scapigliatura.

<sup>320</sup> Stefano Giannini, *Viaggi e itinerari (in)compiuti della poesia italiana del dopoguerra: una nota sulla poesia di Giorgio Simonotti Manacorda*, «MLN», vol. 134, n. 6 (2019), p. S-319.

<sup>321</sup> «Coltiva in proprio non so quante moggia di terra in riva al Po. È di quelli che si alzano presto al mattino e trovano subito gli stivali per uscire nei campi». Cfr. Luciano Erba, nota a G.S.M., in *I baffi di Blériot*, Milano, Scheiwiller, "All'Insegna del Pesce d'Oro", «Serie Letteraria», 1961, pp. 7-10: 7.

<sup>322</sup> Stefano Giannini, *Viaggi e itinerari (in)compiuti della poesia italiana del dopoguerra*, cit., p. S-319.

<sup>323</sup> Luciano Anceschi, Piero Chiara, Luciano Erba, *Gli anni di quarta generazione. Esperienze vitali della poesia: carteggi tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba*, a cura di Serena Contini, prefazione di Giorgio Luzzi, appendice a cura di Francesca Boldrini, Varese, NEM, 2014, p. 315.

<sup>324</sup> Stefano Giannini, *Viaggi e itinerari (in)compiuti della poesia italiana del dopoguerra*, cit., p. S-319.

I primi tre piccoli volumi di Manacorda, *Poesie* (Guanda, 1952), *I baffi di Blériot* (Scheiwiller, 1961) e *La tosse dei preti* (Rebellato, 1964) confluiscono nel volume per Einaudi del 1967, *I banchi di Terranova*. Secondo Pier Massimo Forni, quest'ultimo rappresenta la prova più avvincente del poeta (funzionando da «baedeker ideale per riconoscerne la cifra e il mondo»)<sup>325</sup> e sarebbe, come ha dichiarato lo stesso Manacorda in un'auto-esegesi, «dedicato al figlio per guidarlo nei tanti luoghi visitati dal padre nei suoi viaggi letterari».<sup>326</sup> «L'anno stesso della morte vede infine la luce, per le edizioni Origine di Lussemburgo, la plaquette bilingue *Non fanno ombra gli iris*, a cura e con una affettuosa nota di Francesco Prete e arricchita da una incisione di Joxe De Micheli».<sup>327</sup>

Un giudizio simile a quello di Luciano Erba viene da Giorgio Luzzi, secondo il quale il caso di Giorgio Simonotti Manacorda è quello sulla cui ascrivibilità alla linea anceschiana sussistono meno dubbi, «nei termini della comunanza generazionale», in particolare grazie a quella «fervida circolazione di stilemi» che nel suo caso «si realizza nella riduzione idiomatica a un ben calcolato pedale di pronuncia intenzionalmente 'minore', tra l'uso parsimoniosamente citatorio di un Montale universalizzabile e un fondo resistente di ironico, benevolmente pungente crepuscolarismo»,<sup>328</sup> una pronuncia che lo colloca tra la poetica della *madeleine* teorizzata da Pasolini e la tensione mitopoietica del viaggio.

Proprio sul *viaggio* insiste, tra le altre, una recensione alla *Tosse dei preti* (1964) di Silvio Ramat, il quale, più che come tema, lo intende come la duttilità grazie alla quale la poesia di Manacorda può ambientarsi in una geografia padana così come iscriversi in una dimensione europea, senza sortire l'effetto di una 'debole' tenacia espressiva. Il viaggio, che è pur sempre un viaggio d'immaginazione, va allora esplorato come una tendenza dinamica, intima, storica e oscillatoria tra il circoscritto e l'indefinito.<sup>329</sup> Ne sarebbe una spia inequivocabile il lessico adottato dal poeta.<sup>330</sup>

---

<sup>325</sup> Pier Massimo Forni, *Memorie del viaggio impossibile. Una nota sulla poesia di Giorgio Simonotti Manacorda*, «Vita e Pensiero», n. s., vol. LX, n. 4 (1977), pp. 95-104: 99.

<sup>326</sup> Giorgio Simonotti Manacorda, *I banchi di Terranova*, cit., p. 6.

<sup>327</sup> *Poesia italiana 1941-1988*, cit., p. 136.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

<sup>329</sup> Silvio Ramat, *La tosse dei preti*, «La Nazione», 16 giugno 1964, in part. p. 3.

<sup>330</sup> *Ibidem*. Tra gli esempi addotti da Ramat: «globi di nebbia», «angoli padani», «scabre colline», «contadini», e al polo opposto «l'America», «lo sceriffo», «l'Europa sulle piste», «Lipsia Dortmund

Per far convergere i punti-chiave appena sollecitati in un'intelaiatura dove si colga la presenza montaliana in Manacorda e, allo stesso tempo, lo scarto che da essa si produce (per affiliarlo, dall'altro lato, ai lombardi e, in particolare, a Sereni), mi soffermerò su un testo tratto da *I banchi di Terranova* (ovvero *Tu non conosci i viali*),<sup>331</sup> ponendo l'accento sulle interferenze che lo legano alla montaliana *Eastbourne* (da *Le Occasioni*, 1939). Se infatti, a una prima lettura, si sarebbe indotti a rintracciare delle corrispondenze con *Notizie dall'Amiata*<sup>332</sup> (ancora dalle *Occasioni* – per la forma epistolare di diretta apostrofe al 'tu'<sup>333</sup> e per il tono basso-crepuscolare,<sup>334</sup> soprattutto), è in realtà con *Eastbourne* che si impongono le connessioni più interessanti, sia nel senso della convergenza sia in quello della divergenza.

*Tu non conosci i viali*

Tu non conosci i viali  
di una stagione spenta,  
(l'aria che sa di mandarini,  
le soglie inglesi delle pensioni).  
Vano fu il vischio,  
il Natale coi cappelli di carta  
e Dio salvi il Re.  
Ignori queste cose,  
antiche, ingenua,  
nelle quali credemmo.  
Fummo insipienti,  
noi ragazzi degli anni venti,  
con l'Europa franammo,  
ed ora accanto a te

---

Bruxelles», «Hawaii», «le soglie inglesi delle pensioni», «l'Atlantico», «le rotte filate di Conrad», «l'Isola della Desolazione», «il mare delle Antille», «Nizza», «il Mediterraneo».

<sup>331</sup> Giorgio Simonotti Manacorda, *I banchi di Terranova*, cit., p. 15.

<sup>332</sup> Il titolo riecheggia, tra l'altro, un altro testo del libro di Manacorda, ovvero *Cartolina da Port Louis*.

<sup>333</sup> Si vedano i vv. 9-11 «e ti scrivo da qui, da questo tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio».

<sup>334</sup> Esplicito ai vv. 3-8: «La stanza ha travature / tarlate ed un sentore di meloni / penetra dall'assito. Le fumate / morbide che risalgono la valle / d'elfi e di funghi fino al cono diafano / della cima m'intorbidano i vetri».

come riprendere il passo?  
Se vuoi, le getteremo queste cose  
e l'ingombro del cuore,  
il tempo trastullato  
sulle sedie di ferro  
ad ascoltare la banda colorita  
i mattini domenicali,  
le speranze pazze falciate,  
noi ragazzi insipienti  
degli anni venti  
e uomini, tragicamente,  
agli anni quaranta.  
Ma come e quando mai  
potremo accanto a te  
riprendere il passo?  
Reclute vecchie saremo,  
d'un colpo sbiancate,  
facile preda gioco ai sergenti.  
Tu che porti negli occhi  
rosari di neon ed il sorriso  
è freddo orlo di jazz,  
altro chiedi, lo so.  
La filigrana di ieri è spenta.  
Noi sappiamo donare  
gli ultimi fiori alle ragazze,  
noi con le nostre radici  
che stanno giù coi morti.  
Ma il tempo è poco  
ed i giardini immensi.  
Arriveremo tardi ancora  
(le nostre deplorevoli abitudini)  
addio addio,  
altra è la vita  
le nuove radici del tempo.

Nella poesia (appartenente a un volume edito appena due anni dopo *Gli strumenti umani* -1965- di Vittorio Sereni) il viaggio conoscitivo porta alla coscienza di una disillusione. In questa direzione vanno lette almeno due scelte, una isolata e una che percorre tutto il testo. La prima consiste nell'attribuzione della non onniscienza al dedicatario (il figlio, se coincide con la persona a cui è dedicata la raccolta, «tu non conosci», v. 1), in questo privilegiato rispetto al processo di disincanto giunto a maturazione, i cui protagonisti sono gli «insipienti / [...] ragazzi degli anni venti» (vv. 11-12, quasi un manifesto di poetica generazionale).

La seconda scelta è quella che spesso accosta, nel corso della poesia, un nome e un aggettivo che a loro volta continuano a suggerire una condizione nichilista di vanità/sconforto/disincanto: «stagione spenta» (v. 2), «vano vischio» (v. 5), «cose / ingenu» (vv. 8-9), «insipienti / ragazzi» (vv. 11-12), «tempo trastullato» (v. 18), «speranze falciate» (v. 22), «reclute vecchie» (v. 30), «facile preda» (v. 32), «filigrana spenta» (v. 37), «ultimi fiori» (v. 39), «deplorevoli abitudini» (v. 45).

La fine della speranza e del vitalismo è richiamata anche da un generale crepuscolarismo 'alla Gozzano', che si riconosce nel tono, ovvero formalmente sia in specifici riferimenti oggettuali (come, almeno, i «cappelli di carta» natalizi, v. 6, o le «sedie di ferro», v. 19, e i «rosari di neon», v. 34) sia nell'attestazione ricorsiva di una marginalità, riferita in particolare al poco tempo che rimane 'da riscattare e per riscattarsi' («ma il tempo è poco», v. 42, «arriveremo tardi», v. 44, «altra è la vita / addio addio», vv. 46-47).

Se di primo acchito il testo richiama l'atmosfera di certo Sereni (in particolare il suo 'sogno d'Europa', dal *Diario d'Algeria*, 1947),<sup>335</sup> vorrei tuttavia soffermarmi sulla citazione di Montale che riconduce a un verso (di per sé già una citazione dell'*incipit* dell'inno nazionale inglese) contenuto in *Eastbourne*: «Dio salvi il re» (rispettivamente, il v. 7 della lirica di Simonotti Manacorda e il primo emistichio del testo di Montale):

---

<sup>335</sup> Si vedano i vv. 1-9 di *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: «Non sa più nulla, è alto sulle ali / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna. / Per questo qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando / di pregar per l'Europa / mentre la Nuova Armada / si presentava alle coste di Francia. / Ho risposto nel sonno: "È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre" [...]».

*Eastbourne*

«Dio salvi il Re» intonano le trombe  
da un padiglione erto su palafitte  
che aprono il varco al mare quando sale  
a distruggere peste  
umide di cavalli nella sabbia  
del litorale.

Freddo un vento m'investe  
ma un guizzo accende i vetri  
e il candore di mica delle rupi  
ne risplende.

Bank Holiday... Riporta l'onda lunga  
della mia vita  
a striscio, troppo dolce sulla china.  
Si fa tardi. I fragori si distendono,  
si chiudono in sordina.

Vanno su sedie a ruote i mutilati,  
li accompagnano cani dagli orecchi  
lunghi, bimbi in silenzio o vecchi. (Forse  
domani tutto parrà un sogno.)  
E vieni  
tu pure voce prigioniera, sciolta  
anima ch'è smarrita,  
voce di sangue, persa e restituita  
alla mia sera.

Come lucente muove sui suoi spicchi  
la porta di un albergo  
- risponde un'altra e le rivolge un raggio -  
m'agita un carosello che travolge  
tutto dentro il suo giro; ed io in ascolto

(«mia patria!») riconosco il tuo respiro,  
anch'io mi levo e il giorno è troppo folto.

Tutto apparirà vano: anche la forza  
che nella sua tenace ganga aggrega  
i vivi e i morti, gli alberi e gli scogli  
e si svolge da te, per te. La festa  
non ha pietà. Rimanda  
il suo scroscio la banda, si dispiega  
nel primo buio una bontà senz'armi.

Vince il male... La ruota non s'arresta.

Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.

Nella plaga che brucia, dove sei  
scomparsa al primo tocco delle campane, solo  
rimane l'acre tizzo che già fu  
Bank Holiday.

Il titolo della poesia è un toponimo: Eastbourne, nel Sussex (dove Montale si recò nel suo primo soggiorno in Inghilterra).<sup>336</sup> Da De Rogatis si apprende che l'ambientazione occasionale è precisa: una giornata di festa, la cosiddetta *Bank Holiday* (durante la quale in Inghilterra si chiudono le banche e si sospendono le attività commerciali; corrisponde, come scrisse Montale in una missiva a Guarnieri, al Ferragosto inglese),<sup>337</sup> a cui il poeta partecipa nella piccola cittadina sulla Manica. Mentre in un «padiglione» (v. 2) alla fine di un lungo pontile, la banda intona le prime note dell'inno nazionale inglese, arriva un vento freddo e il tramonto produce un particolare gioco di luci (vv. 7-10). In questo scenario prende l'avvio uno stratificato processo interiore, che si concretizza nella prima onda dell'alta marea (fenomeno molto vistoso su questa grande spiaggia nordeuropea). Nell'io si istituisce subito, così, una *liaison* tra il

---

<sup>336</sup> Eugenio Montale, *Le Occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 175.

<sup>337</sup> Eugenio Montale, *Le Occasioni*, a cura di Tiziana De Rogatis, con introduzione di Luigi Blasucci e uno scritto di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 2018, p. 217.

fenomeno naturale e il senso vitalistico di una memoria rinata: la riviviscenza di un fantasma femminile (Arletta, spettro 'antenato' della futura Clizia) acquista via via maggior forza. Eppure, il momento vitalistico ha uno sviluppo breve: l'illusione del *déjà-vu* scompare, il rumore della banda cresce di volume di pari passo all'affievolirsi dell'esperienza straordinaria (si vedano a tal proposito i versi - «Forse / domani tutto parrà un sogno» -).

Si è così indotti a interpretare la citazione dell'inno (graficamente isolata) come la prima nota su cui, di seguito, si sintonizza il momento estatico. Quel «Dio salvi il Re» è il 'la', il primo suono che garantisce la sinergia tra l'occasione festiva e l'esperienza soggettiva. In Simonotti Manacorda l'uso della citazione dell'inno è ben diverso: relega irreversibilmente la speranza in un tempo perduto. Il 'Montale di Manacorda' poggia su una revisione radicale del rapporto tra tempo della speranza e tempo della scrittura poetica. Infatti, in Montale i due tempi coincidevano per sincronia; in Simonotti Manacorda, invece, sono separati. L'occhio è retrospettivo e guarda alla vecchia stagione *ex post*, da un avvenuto processo di 'vanificazione' (vv. 5-10):

Vano fu il vischio,  
il Natale coi cappelli di carta  
e Dio salvi il Re.  
Ignori queste cose,  
antiche, ingenue,  
nelle quali credemmo.

Nei versi si coglie, inoltre, uno slittamento ulteriore rispetto al luogo montaliano; infatti, Manacorda imprime una consequenzialità che si sottrae alla logica della sintassi: la citazione si estende a livello semantico oltre il punto con cui si chiude sintatticamente il settimo verso (il verbo «Ignori» al v. 8 è ancora riferito al soggetto del verso precedente, «Dio», v. 7). Ecco che, da preludio all'epifania, il segno si inverte: la citazione non tiene più tanto traccia di uno slancio onirico quanto, viceversa, del declino del sogno.



Per quanto riguarda l'eco di Vittorio Sereni, il libro che incide di più sulla poesia di Manacorda è *Diario d'Algeria* (1947), sia per la poetica oggettuale (per un percorso che parte dall'oggetto del *bicchiere*)<sup>338</sup> sia per il *topos* del viaggio. *Città di notte*, appartenente alla prima sezione del diario di Sereni, cioè la 'sezione dell'addio' che ripercorre il congedo del poeta da Milano e il suo parallelo addentrarsi nel cuore (nel «compatto» «guscio d'oblio»)<sup>339</sup> del confino, è a questo proposito significativa.

La poesia, ripresa dalla sezione *Frontiera* del libro precedente (*Poesie*, 1942) è un testo già 'responsabilizzato' da Sereni rispetto ai temi del passaggio e del destino. Il saluto del poeta alla patria è efficace, in particolare, per la sincronia tra la descrizione della 'catabasi' nella «tradotta» (v. 1), e la fissità della città salutata dal poeta (una Milano personificata,<sup>340</sup> descritta indifferente mentre dorme e «per sempre» 'serra' il proprio volto):

*Città di notte*

Inquieto nella tradotta  
che ti sfiora così lentamente  
mi tendo alle tue luci sinistre  
nel sospiro degli alberi.

Mentre tu dormi e forse  
qualcuno muore nelle alte stanze  
e tu giri via con un volto  
dietro ogni finestra - tu stessa  
un volto, un volto solo  
che per sempre si chiude.

La convergenza di Sereni e Manacorda sul *topos* del viaggio è 'a doppio senso', cioè va sia nella direzione dell'allontanamento sia nel senso di un ritorno: i due sensi

---

<sup>338</sup> Si veda in particolare *L'anima del vino*, in *I banchi di Terranova*, cit., p. 17. In Sereni, il bicchiere funziona molto similmente, e in modo duplice: può fare da ponte tra passato e futuro, oppure da contenitore in piccolo di una visione più ampia, che altrimenti risulta indicibile.

<sup>339</sup> Cfr. Vittorio Sereni, *Solo vera è l'estate*, in *Diario d'Algeria* (1947), in part. v. 14.

<sup>340</sup> Mi riferisco ai primi versi della seconda strofa, dove Sereni si rivolge con apostrofe diretta a Milano.

diventano, per entrambi gli autori, i movimenti pendolari di un sofferto metronomo interiore, che scandisce stagioni interiori diverse, più o meno pacificate. Nel testo con cui si chiude *I banchi di Terranova*, intitolato *Congedo*, così, il poeta si prefigura un distacco che descrive come un momento di riconciliazione interiore. Diversamente da *Città di notte*, il congedo non è più traumatico, ma «levigato» (v. 3), «ammiccante» (v. 5) e «dolce» (v. 12):

Verranno potenti fari  
ci congederanno una sera;  
saranno levigate bionde,  
uomini grossi sopra grandi macchine  
ammiccheranno nel cristallo  
degli occhiali;<sup>341</sup>

[...]

Come è dolce il congedo,  
senza sussulti ce ne andiamo  
come fosse una sera qualunque  
e mio padre e mia madre,  
così sembra di sperdersi nel nulla.<sup>342</sup>

Se si considera invece la traiettoria del ritorno,<sup>343</sup> conviene soffermarsi su un testo di Manacorda ancora oscillante tra Montale (di cui si considera un luogo di *Arsenio*, dalla seconda edizione del 1928 di *Ossi di seppia*) e Sereni (tenendo ancora a mente *Città di notte*): *Il dono*.<sup>344</sup>

Treni di pace ritornano

---

<sup>341</sup> G.S. Manacorda, *Congedo*, in *I banchi di Terranova*, cit., p. 82, vv. 1-6.

<sup>342</sup> *Ibidem*, vv. 12-16.

<sup>343</sup> In altri luoghi dello studio si è citato *Un ritorno (Gli strumenti umani, 1965)*: sull'affinità del testo con G.S. Manacorda, si rimanda al testo (da *I banchi di Terranova*, cit., p. 43) eponimo di sezione *Pagina d'acqua* (che propone una metafora analoga a quella di *Un ritorno*, rispetto al nesso paesaggio-volumen). Si veda il *Capitolo primo* del presente studio, in part. il par. 3 intitolato *Tra 'raccoglimento' e ritorno alle cose: la poetica della riflessione*.

<sup>344</sup> G.S. Manacorda, *I banchi di Terranova*, cit., p. 26.

sullo schermo dell'anima.  
Lontana è la notte, l'allarme.  
Propagato nei vecchi telefoni  
dalle stazioni di campagna,  
gli omini con le inutili lanterne.  
Oltre le grigie paludi degli anni  
fuggirono i trampolieri,  
(tenere voci nel fango invischiate  
mani azzurre di vecchi  
sui banchi delle chiese  
vanamente aggrappate),  
travolti livelli del cuore.  
A questo mio antico binario  
su queste pensiline di memorie  
i lumi tu riporti capovolti  
dei lungolaghi;  
la tua terra, le bandiere sventolate  
sopra le guglie alte dei collegi,  
le fabbriche del tempo paziente.  
Siamo ad una rada di sonno,  
abbiamo vele, cocci,  
detriti di domeniche,  
lo scolorito gioco dei ricordi.  
Se parli nella sera  
ritorna un cielo popolato  
d'implumi dolci abitatori  
nei canali della mia vita.  
Ora il silenzio (come il tempo)  
intrade una invisibile draga  
- Quelli sono i piloni, dici,  
rinati dopo la tempesta -  
si incide il solco di un airone  
eternamente come una preghiera.

I versi di *Arsenio* a cui penso sono, per posizione, abbastanza centrali: dal 40 al 45, su un totale di sessanta versi, occupano il secondo terzo della poesia.

finché goccia trepido  
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,  
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono  
le tende molli, un fruscio immenso rade  
la terra, giù s'afflosciano stridendo  
le lanterne di carta sulle strade.

Nei sei versi, l'allitterazione dei suoni sordi (sibilanti, fricativi e dentali, «s», «f» e «t»), fatta la sola eccezione per la /s/ sonora in «sbattono») precede un endecasillabo a cui potenzialmente si riconducono almeno due luoghi della poesia di Manacorda: i «cappelli di carta» natalizi di *Tu non conosci i viali* (v. 6) e le «lanterne» «inutili» (v. 6) della poesia *Il dono* (con l'unica utilità di propagare «l'allarme» nominato al verso 3). Si noti, anche qui, l'espedito sintattico già visto soffermandosi sulla citazione «Dio salvi il Re», ovvero la tecnica per cui tra il terzo e il quarto verso, si 'oltrepassa' il punto pur continuando la logica sintattica nel verso successivo.

La «notte» e «l'allarme» sono «lontani». Dal verso 7, dopo il maltempo, allegoria per un male trascorso, si suggerisce una rinascita piuttosto serena. Sebbene persista qualche contrappunto della vanità tipicamente manacordiana («oltre le grigie paludi degli anni», v. 7, «tenere voci nel fango invischiate<sup>345</sup> / mani azzurre di vecchi / sui banchi delle chiese / vanamente<sup>346</sup> aggrappate», vv. 9-12), dalla presenza *funesta* di Montale, si passa a una declinazione positiva della seconda fonte, giacché Sereni è ripreso in un senso molto più vitale (non per analogia, anzi per *conversione* del significato originario, che da sfiduciato e tetro è reso da Manacorda speranzoso).

---

<sup>345</sup> Risuonano gli ultimi due versi di Dino Campana nella *Chimera* (*Canti orfici*, 1921): «E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti / E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera».

<sup>346</sup>[corsivo mio].

Per mantenermi su quest'ultima scia, vorrei offrire ancora qualche esempio del versante positivo della linea Sereni-Simonotti Manacorda.<sup>347</sup> Partendo da alcuni versi della poesia *Il dono*, proporrò dei rimandi a dei *topoi* di Sereni destinati a diventare tratti distintivi della poesia successiva.

Si considerino, allora, i seguenti passaggi del testo di Manacorda:

- «Lontana è la notte, l'allarme» (v. 3)
- «lungolaghi» (v. 17)
- «rada di sonno» (v. 21)

*Lontana è la notte, l'allarme.* Il verso richiama i primi versi della poesia *Pin-up girl*,<sup>348</sup> «Guarda il ritaglio triste che si affloscia / nell'aria abbacinata: / ha cenni di mal tempo, / rade voci d'allarme / in meriggio di luglio»,<sup>349</sup> e viene dopo due versi dove si traccia un itinerario ferroviario analogo a *Città di notte* («Treni di pace ritornano / sullo schermo dell'anima», vv. 1-2).<sup>350</sup>

*Lungolaghi.* Il composto, ottenuto per analogia rispetto alla parola «lungomare» (anche Pusterla si rifarà fortemente, in questo, a Sereni),<sup>351</sup> richiama uno stilema tipico sereniano, come tra le altre letture, ha il pregio di constatare l'introduzione di Giulia Raboni all'edizione completa per Mondadori.<sup>352</sup> Si pensi, per fare solo un esempio, al «dopopioggia» che si riscontra in *Nebbia*, appartenente a *Frontiera* (1941): «E il tempo piega all'inverno. / Io batto le strade / che ai giorni delle volpi gentili / autunno di feltri verdi fioriva, / i viali celesti al dopopioggia» (vv. 10-14).<sup>353</sup>

---

<sup>347</sup> Sarebbe interessante, tra l'altro, soffermarsi su una certa (seppure più marginale) presenza di Zanzotto in questo testo; mi riferisco, in particolare, alla ripresa lessicale dell'aggettivo «capovolti» che potrebbe ricondurre alla seconda delle *IX Ecloghe* (1962), dedicata alla moglie Marisa. Nello specifico: «Avremo lontananze capovolte / specchi che resero immagini rubate / fiori usciti da mura ad adorarti. / Saremo un solo affanno un solo oblio» (vv. 69-72, non a caso uno dei luoghi più sereniani della poesia di Zanzotto).

<sup>348</sup> Il testo compare nella seconda edizione, contemporanea alla prima degli *Strumenti umani* (1965) di *Diario d'Algeria*, che oltre a questa, presenta molte altre varianti.

<sup>349</sup> [Corsivi miei].

<sup>350</sup> E analogamente, «treni di pace ritornano» è il primo verso di *Il dono*.

<sup>351</sup> A questo proposito si rimanda all'ultimo paragrafo del capitolo, dedicato a Cucchi, Oldani, Buffoni e Pusterla.

<sup>352</sup> Si veda Vittorio Sereni, *Poesie e prose, cit.*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>353</sup> [corsivo mio].

*Rada di sonno.* L'immagine «rada di sonno», invece, potrebbe ricondurre a *Un sogno* (poesia celeberrima dove Sereni inscena l'agone, duplicandosi in due *personae*, del sé lacunoso contro il sé ideale): da un lato il soggetto che ritorna dalla prigionia, e dall'altro quello che gli ostruisce il passaggio, intimandolo di mostrargli «le carte» (sarebbe a dire, il documento perché possa rimpatriare legittimamente):

Ero a passare il ponte  
su un fiume che poteva essere il Magra  
dove vado d'estate o anche il Tresa,  
quello delle mie parti tra Germignaga e Luino.  
Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.  
«Le carte» ingiunse. «Quali carte» risposi.  
«Fuori le carte» ribadì lui ferreo  
vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:  
«Ho speranze, un paese che mi aspetta,  
certi ricordi, amici ancora vivi,  
qualche morto sepolto con onore».<sup>354</sup>

### 1.2. *Voci dopo la bufera: su esistenza e 'apocalisse' nella poesia di Sandro Boccardi e Grytzko Mascioni.*

I casi di Sandro Boccardi e Grytzko Mascioni<sup>355</sup> si pongono similmente in dialogo con Montale, per due ragioni: per l'analogo processo di risignificazione della fonte e per un riflesso filosofico esistenzialista (con particolare riferimento a Kierkegaard e Schopenhauer) della ricerca espressiva.

---

<sup>354</sup> *Un sogno* (da *Gli strumenti umani*, 1965), vv. 1-11. Il sogno (l'onirico, zona e guado, «rada»?), come situazione emotiva tra l'espiazione e la colpa nel poeta *auctor* mentre dantesca mente guida il poeta *agens*, è una delle zone della ricerca espressiva più frequentate dal poeta.

<sup>355</sup> Nel caso di Boccardi e Mascioni, scelgo di riportare in nota gli estremi biobibliografici sia per non interrompere il loro confronto, sia per motivi di spazio. Boccardi esordisce con un piccolo libro per l'Editrice Magenta, nella stessa "Oggetto e simbolo" di *LL: A dispetto delle sentinelle* (1963). Dopodiché dà alle stampe altri quattro volumi per Scheiwiller: *La città* (1965), *Durezze e ligature* (1967), *Ricercari* (1973), *Le tempora* (1978). Segue un lungo periodo di silenzio, interrotto nel 1999 da una nuova silloge di testi comparsi su rivista, prima su «Kamen'» (Lodi 2004), poi su «Bloc notes» (Lugano 2005), e infine su «Graphie» (Cesena 2006). Questi ultimi testi confluiscono nell'edizione mondadoriana del 2006, *Sonetti per gioco e rancore*. Del 2012 infine è, ancora per Mondadori, *Partiture d'acqua e di terra*, dove predominano i riferimenti alla natia terra padana.

Alla fine della prima sezione del volume, Giorgio Luzzi fa una notazione partendo dalla «nomenclatura musicale»<sup>356</sup> di alcuni titoli di Sandro Boccardi. Secondo Luzzi, la scelta ha una precisa finalità: il nozionismo della musica, infatti, più che un orientamento nel senso della «cantabilità»,<sup>357</sup> intende «sottrarre l'interpretazione alla sfera della spontaneità e collegarla alla concretezza di una artigianalità che è sempre frutto di *mediazione*, di *calcolo*, in qualche modo di *matematiche*».<sup>358</sup> Se non proprio al lato diametralmente opposto all'ipotesi più naturale, cioè che la nomenclatura sia 'musicale' perché legata al 'cantabile', la motivazione addotta da Luzzi ci porta comunque su un versante in contrasto con quell'ipotesi. Nei titoli musicali si celerebbe così un'indicazione ben precisa.

I termini usati da Luzzi che sopra ho riportato in corsivo, «mediazione», «calcolo» e «matematiche», sarebbero già strumenti utili per una buona comprensione della poesia di Boccardi. La lingua privilegiata dal poeta, settoriale e multidisciplinare, tra i vari campi (materie scientifiche, per lo più), tende a escludere 'l'idioma letterario'. Si coglie, piuttosto, una prevalenza del lessico chimico (per la frequente nominazione degli elementi della tavola periodica),<sup>359</sup> e in alcuni casi si incontrano inserti dal latino liturgico.<sup>360</sup> Tuttavia, con la semplice finalità della sollecitazione di alcuni nessi forse rilevanti, in questa sede vorrei soffermarmi su presenze lessicali montaliane e dantesche (queste ultime, desunte dall'Enciclopedia Treccani), come farò poi con Mascioni.

Una delle poesie scelte da Luzzi nel caso di Boccardi, anepigrafa, *L'ora distrutta dentro il diluviare*, presenta sia un lemma di ascendenza montaliana («rimbombo») sia uno d'eco dantesca («fronde»):<sup>361</sup>

---

<sup>356</sup> *Poesia italiana 1941-1988, cit.*, pp. 145-146.

<sup>357</sup> Ivi, p. 146. Il termine potrebbe inoltre, di nuovo, ricondursi alla questione del canto già sottolineata da Pasolini nella spesso citata recensione del 1954.

<sup>358</sup> *Ibidem* [corsivi miei].

<sup>359</sup> Solo due esempi del lessico chimico: «in abbrivi di *fosforo* e *mercurio*» (*Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda, cit.*, p. 152, v. 3), «Astuzia di poeta una cometa / di *zolfo* accendi alla finestra» (*Una cometa*, da *Ricercari, cit.*, p. 34, vv. 1-2). [I corsivi sono miei].

<sup>360</sup> *Poesia italiana 1941-1988, cit.*, p. 154: «al magro *asperges* di peccati e venie» (v. 14), «d'un *miserere* senza lacrime» (v. 16), «nell'ora antelucana delle *tempora*» (v. 18). [I corsivi sono nel testo].

<sup>361</sup> Il testo di Boccardi è a p. 152 dell'antologia di Luzzi. I due testi citati nelle ultime due note sono entrambi tratti da *Le tempora, cit.*

L'ora distrutta dentro il diluviare  
 quelle saette che stingono il cielo  
 in abbrivi di fosforo e mercurio  
 e il tracciato di grandine, i refoli e i rimbombi  
 sulla nera pianeta... non le immagini  
 che l'inchiostro raggruma e poi distrugge  
 in un vano farnetico di chiasmi  
 che la psiche riagita: e dove  
 dove la verità se le fronde  
 strappate a un unico verbo (o ceppo)  
 come le fronde vere,  
 rùnici appunti al fioco dondolare  
 della candela sghemba.  
 Scava, dicevi, nell'utero notturno  
 scendi le vie dall'altra gravità,  
 non dal pino scaleno alle radici  
 ma dall'essere come siamo al nodo  
 dove si forca in due la volontà.  
 Quali strade seguire, quali attese,  
 quali, madre.

«Tu chiedi se così tutto vanisce / [...] se nell'ora che torpe o nel sospiro / del frangente  
 si compie ogni destino. / Vorrei dirti che no, che ti s'appressa / l'ora che passerai di là  
 dal tempo». Questi ultimi versi (vv. 16-19) sono tratti da *Casa sul mare (Ossi di seppia,*  
 1925). Si tratta di uno dei tre testi (insieme a *Crisalide* e *Marezzo*) che, dopo l'edizione  
 del 1921, non muteranno forma.

Prima di soffermarmi sulla parola «rimbombo», propongo di partire dall'«ora» che  
 Montale augura al 'tu' della poesia: un'ora che possa trascendere il tempo umano, nella  
 sua doppia forma di tempo *fugace* («sospiro / del frangente», v. 18) e paradossalmente  
 di temporalità *fissa* («l'ora che torpe», vv. 18-19). L'augurio si unisce alla promessa  
 che il destinatario godrà del privilegio di sapere stare *oltre*, in uno spazio 'extra-  
 ordinario'. Montale risolve così il 'dilemma' dell'*aut aut* a cui lo sottopone la persona  
 che, nella poesia, lo interroga sul destino.



Invertendo i ruoli dei due ‘parlanti’ dell’interlocuzione, se si può leggere il testo montaliano come la risposta propiziatoria a una domanda di dubbio, quello anepigrafo di Boccardi andrebbe viceversa letto come la preghiera di una persona simile al ‘tu’ di *Casa sul mare*. Nel caso di Boccardi, tuttavia, il soggetto che si interroga non trova una risposta. Infatti, pur riportando il punto di vista dell’altro (la madre) sotto forma di monito, non dimostra di accoglierlo, e con gli ultimi versi lascia il discorso aperto e sospeso: «Scava, dicevi, [...] Quali strade seguire, quali attese, / quali, madre» (vv. 14, 19-20).

Il dilemma, in entrambi i testi, si fonda su un bivio ‘alla Kierkegaard’ (vv. 18-19 di Boccardi, «nodo / dove si forca in due la volontà», analogo alla condizione da cui Montale promette una «via di fuga», v. 28), ma in Boccardi resta irrisolto. ‘L’ora’ non è infatti connotata in senso salvifico: non si tratteggia un tempo (un suo ritaglio, un’ora) dove potersi riparare dal buio e dall’apocalisse. Piuttosto, si descrive un violento sprofondamento e si traccia, ancora (come suggerisce il monito della madre-interlocutrice), l’entropia del fenomeno naturale e del processo di scrittura, privi di senso e di verità.

Da un lato, il rimbombo del circolare «salir d’acqua» (v. 6) di *Casa sul mare*, si fa segno di una ciclicità ‘brahmanica’ che l’individuo, di seguito, potrà rompere e superare. Quest’ultimo passaggio consente di slittare dalla visione binaria kierkegaardiana a quella ‘mistica’ che Schopenhauer deriva dalla dialettica induista Atman/Brahman.<sup>362</sup> Dall’altro lato, il lemma «rimbombo» nel testo di Boccardi (v. 4) corona e riassume ‘l’entropia orchestrale’ (riprodotta dalle allitterazioni /d/, /s/ e /r/ che si distinguono all’inizio del testo)<sup>363</sup> dei tre versi precedenti, in un unico grande fragore.

Sulla scia dantesca, invece, le fronde strappate ci riconducono in modo abbastanza sicuro al canto di Pier delle Vigne (*If* XIII, vv. 139-142):

Ed elli a noi: O anime che giunte  
siete a veder lo strazio disonesto

---

<sup>362</sup> Rispetto al misticismo di Montale, è stato pubblicato di recente uno studio interessante: si veda Andrea Gareffi, «*L’opus contra naturam*» di Montale, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2020.

<sup>363</sup> Rispettivamente, si trovano in: «Distrutta», «dentro», «diluvare» (v. 1), «saette», «stingono» (v. 2), «refoli», «rimbombi» (v. 4).

c'ha le mie fronde sì da me disgiunte,  
raccoglietele al piè del tristo cesto

Non «fronde verdi, ma di color fosco» (*If* XIII, v. 4): la loro tinta simboleggia il contrario della speranza, la disperazione. I versi 9-13 della poesia di Boccardi riescono così a trasferire le fronde del contrappasso del suicida nella metafora che insiste su un altro 'strazio', cioè lo sfrondamento verbale che presiede alla scrittura poetica.

dove la verità se le fronde  
strappate a un unico verbo (o ceppo)  
come le fronde vere,  
rùnici appunti al fioco dondolare  
della candela sghemba.

La parola, il «verbo», è in effetti l'equivalente della soluzione posta di seguito tra parentesi, «ceppo» (v. 10): arrivare al tronco in tale estirpazione (o, almeno, nel processo di sfoltimento), può voler dire ferirlo. Ciò non vale solo per il canto infernale, quindi. Anche i «rùnici» (aggettivo che nell'etimologia richiama antiche scritture incisorie) nel testo di Boccardi, suggerisce, infatti, uno scalfimento.

Dov'è la verità, si chiede il poeta, se è dato conoscerla nel processo arduo che intacca un «unico» (si noti l'identità quasi totale con «rùnico») oggetto, la parola? Il dramma di quest'ultima domanda è sicuramente acuito dall'indistinguibilità dell'ambiente che fa da cornice al poeta mentre incide: la luce soffusa, dondolante e «sghemba», di una candela (vv. 12-13).

Di Grytzko Mascioni<sup>364</sup> Luzzi ci restituisce il ritratto di un autore contraddittorio, includendolo tra i poeti della generazione di mezzo «più definibili e meno catalogabili».<sup>365</sup> Da un lato, rientrerebbe nel primo raggruppamento per quel

suo precoce marchio stilistico inconfondibilmente legato, già alle origini, a una scelta metrica cordiale e aristocratica al tempo stesso, unita [...] a un biografismo emblematico ricco di implicazioni estese, autenticamente europeo nella sua passione per i sintomi della storia dentro il dramma della precarietà individuale.<sup>366</sup>

Dall'altro lato, sarebbe tra i meno catalogabili per la pluralità dei modelli formativi abbracciati, che dalla dichiarata presenza di Saffo nei testi dell'adolescenza, virano gradualmente verso un codice linguistico personale,

che definiremmo, per limitarci al Mascioni poeta, melico-elegiaco, che non sarebbe sostanzialmente stato rimesso in discussione se non per farne un organismo flessibile alla narrativa nelle sue forme sempre più consapevolmente oggettive.<sup>367</sup>

Come per Boccardi, anche per Mascioni vorrei evidenziare alcune scelte lessicali che diramano in senso intertestuale la sua scrittura, arricchendola di significati. Nel caso

---

<sup>364</sup> Poeta, narratore, saggista, originario di Brusio, classe 1936, trascorre l'infanzia tra la Valtellina e i Grigioni e, prima di stabilirsi a Lugano, studia a Milano. Non solo come autore, ma poi come regista e produttore, e infine da dirigente, si occupa sempre di rivitalizzare la cultura – oltre alla poesia, lavora per radio, televisione, teatro e cinema. Vive in Svizzera, Italia, Grecia, Francia e Croazia, interessandosi ai rapporti tra Mitteleuropa e Mediterraneo. Durante gli anni della guerra nei Balcani (1991-1998) dirige l'Istituto Italiano di Cultura di Zagabria, dopodiché cura la presenza italiana presso il Centro Universitario Internazionale di Dubrovnik. Muore a Nizza nel 2003. La sua opera letteraria comprende poesia, prosa, saggistica, opere teatrali e per la televisione, biografie e traduzioni. In poesia pubblica *I passeri di Horkheimer: Transeuropa* (Pantarei, 1969) e *La vanità di scrivere* (Book, 1992), oltre ai romanzi *Carta d'autunno: Romanzo* (Mondadori, 1973) e *La notte di Apollo* (Rusconi, 1990, finalista al Premio Strega), quindi l'antologia di saggi *Lo specchio greco: prefazione a molti viaggi* (Società editrice internazionale, 1980) e le biografie *Saffo di Lesbo: donna d'amore e poesia* (Rusconi, 1981) e *La pelle di Socrate* (Leonardo, 1991). La sua opera è stata insignita di molti premi, da ultimo il Premio Internazionale Dubrovica-Hvar (1993), il Premio Calliope (Roma, 1994), il Premio Napoli (1996) e il Grande Premio Schiller (2000).

<sup>365</sup> Grytzko Mascioni, *Angstbar. Poesie 1991-2003*, con postfazione di Giorgio Luzzi, Torino, Aragno, 2003, p. 85.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

del campione che prendo ad esempio, il ‘polo gravitazionale’ prediletto, insieme a Montale, oltre a Vittorio Sereni<sup>368</sup> (ripreso molto più tenuemente) è ancora Dante:

Non mi serve più niente.

E adesso che ho finito di sperare  
puntiglioso mi alleno al moderato  
terrore di ogni giorno, le divise  
i controlli le guardie di frontiera  
l’elettronica i computers i monitors  
poliziotti dell’anima e fanfare  
che squillano sul mio nido di talpa,  
prenatale rifugio, sonno e whisky  
e un tepore di donne che si sfanno  
nell’amaro e nel dolce di una cieca  
quasi proterva astuzia:

                                qui si fugge, perdio,

se ti sta a cuore

tenere i fili stretti intorno al grumo  
di coscienza che sei, vivo sangue malato,  
martellato

dalla furia centrifuga del tempo,  
numeri al vento strali razionali  
confitti nella scorza d’allegria  
che diversa ogni notte mi protegge:  
come diverso è il riso innamorato  
di ogni ragazza, di ogni gazza ladra.

Se fa tempesta, via, salva almeno la testa.

Vorrei soprattutto soffermarmi su due lemmi: «fanfare» (v. 7) e «proterva» (v. 12). Rispettivamente collocati al settimo e dodicesimo verso, fanno parte della stessa strofa

---

<sup>368</sup> Come accennerò a breve, più che la riconoscibile «frontiera» di Sereni, con un’implicazione semantica molto diversa e di cui dunque escludo una volontaria o significativa citazione, Mascioni sembra ‘rimodulare’ il poeta luinese, piuttosto, nel primo verso che riecheggia l’incipit di *Non sa più nulla, è alto sulle ali* (da *Diario d’Algeria*, 1947), un testo di cui, prima di questo capitolo (si veda la nota 335), si è già sottolineata la rilevanza nell’*Introduzione* allo studio (si veda la nota 78).

fino ai due punti (vv. 1-12). Le squillanti «fanfare», accostate nella funzione ai «poliziotti dell'anima», producono il suono del controllo sociale, coi suoi precisi strumenti, nominati poco prima, «[...] le guardie di frontiera / l'elettronica i computers i monitors» (vv. 5-6) che minacciano di invadere il 'cantuccio del poeta', il suo «nido di talpa / prenatale rifugio» (vv. 8-9). Il poeta nascosto cerca uno scampo («qui si fugge», v. 13) nell'ottundimento, come si deduce dalla coppia del v. 9, «sonno e whisky», due 'consolazioni' a cui si aggiunge il «tepore di donne che si sfanno» (v. 10) con «una cieca / quasi proterva astuzia» (vv. 11-12).

Procedendo in ordine, allora, conviene risalire al luogo montaliano dove troviamo il lemma «fanfara». Si tratta del titolo di un testo di *Satura* (1971), libro che costituisce notoriamente l'altra faccia di *Ossi di seppia*, come ha spiegato il poeta («Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*»).<sup>369</sup>

Infatti, in una coppia di campioni di cui uno è *Fanfara* (l'altro è *Storia*), si può dire che Montale condensi sarcasticamente il messaggio di tutto il libro: la dissacrazione di una storia che non si deve neanche sprecare tempo a comprendere, giacché non è «prodotta / da chi la pensa e neppure / da chi l'ignora».<sup>370</sup>

Marco Forti, nella nota di copertina all'edizione mondadoriana di *Satura*, riconosce che il libro del 'quarto' Montale:

vuol certo alludere a una poesia che, in dissonante armonia coi tempi, vuol rompere schemi propri e altrui, includendo estensivamente e fin paradossalmente ben più di quanto è consuetudine (anche montaliana) di includere nei moduli stilistici e linguistici della poesia.

[...]

Così, accanto a falsetti e parodie, a una gnomica quasi sempre imprevedibile, e poesie di poetica dove chi parla dall'alto (e dal basso) dell'esperienza ragiona scavando e

---

<sup>369</sup> Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, cit.*, vol. II, p. 1724.

<sup>370</sup> *Storia*, in *Satura* (1971), vv. 10-12. Si considera qui la prima edizione mondadoriana: Eugenio Montale, *Satura 1962-1970*, con una nota di Marco Forti, Milano, Mondadori, "Lo Specchio", 1971.

dando forma alla propria vicenda, si ritrova la misura maggiore del Montale terrestre e più che terrestre.<sup>371</sup>

Il tono canzonatorio punta a registrare i più diffusi luoghi comuni e a demolire le teorie sul materialismo storico e, in senso più ampio, sull'ideologia stessa: «Lo storicismo dialettico / materialista / autofago / progressivo / immanente / irreversibile / sempre dentro / mai / fuori / mai fallibile / fatto da noi / non da estranei / propalatori / di fanfaluche credibili / solo da pazzi [...]» (vv. 1-15).<sup>372</sup> La minatoria «fanfara» nel testo di Mascioni si carica, allora, anche di questi ultimi versi di Montale.

La «proterva astuzia», invece, presenta un aggettivo che rimanda al vocabolario del poema dantesco. Il sostantivo «protervia», con lo stesso suffisso di «superbia», ha, in aggiunta, un significato di consapevolezza. Se la superbia è di chi si pone al di sopra, perché mosso da un desiderio *infantile* (che in una lettura psicanalitica scaturirebbe dal lacaniano *manque-à-être* del bambino) di prevalere sugli altri, la protervia, invece, fa riferimento a un mondo autonomo rispetto a quello altrui, un sistema in cui vige l'*a priori* che quel soggetto ha imposto. Non si origina da un senso di manchevolezza (cioè di 'inferiorità', da intendere qui come svantaggio o debolezza), ma analogicamente rispetto all'esito, nasce dall'auto-percezione autentica di una superiorità (grazie alla qualità dell'onniscienza): si ricordi la Beatrice del canto XXX del *Purgatorio*, «regalmente ne l'atto ancor proterva» (Pg XXX, 70).

Nella seconda cantica, si ritrova un'altra occorrenza dell'aggettivo: curiosamente, poco prima nel *Purgatorio*, l'aggettivo è declinato in 'indocilità' e 'ribellismo'. Tuttavia, in questo secondo caso, il poeta riferisce l'aggettivo al mondo animale. Alcune capre, solo dopo essere state «rapide e proterve» (Pg XXVII, 77), possono ruminare tranquille, *manse*. Si offrono qui entrambi gli spunti, giacché le «donne che si sfanno» con «astuzia proterva» nel testo di Mascioni, potrebbero richiamare con maggiore evidenza il luogo dantesco dove troviamo le bestie deboli (le capre), mosse dall'istinto e (proprio come le donne che «si sfanno») pronte a 'tranquillizzarsi' solo a patto di soddisfarlo.

---

<sup>371</sup> L'edizione di riferimento è ancora: Eugenio Montale, *Satura 1962-1970*, cit.

<sup>372</sup> Ivi, p. 65.

Si coglie, in effetti, un giudizio ben più nobilitante verso la donna a proposito della quale Mascioni, con abile gioco paronomastico (v. 23), scrive: «come diverso è il riso innamorato / di ogni ragazza, di ogni gazza ladra. / Se fa tempesta, via, salva almeno la testa» (vv. 22-24). Sono versi che forse indicano che il ‘senso di protezione’ garantito al poeta ha un suono ben diverso sia dalle fanfare che squillano sia dalla tempesta sovrastante della storia (v. 24), ed è, appunto, quel «riso innamorato», che (in questo caso positivamente) espropria il soggetto e lo deruba.

## 2. *I casi di Cesarano, Majorino, Fiocchi, Goffi, Rossi, Raboni e Cucchi scrittori di storie in versi.*

*A part of every reader of poetry must be a reader of prose.*

*(Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, 1982)*

### 2.1. *Da Giorgio Luzzi a Giancarlo Majorino: per un'integrazione del punto di vista critico.*

Vivere è diventato stancante. – Il groviglio dei fatti e la mescolanza di verità e falsità delle informazioni ostacolano il capire. Recitazioni insostenibili di felicità e di senso. –  
– Al centro, un logorio senza tregua di possibilità. – Potremmo continuare; premeva dire dove siamo.<sup>373</sup>

Nella sezione del libro di Luzzi dove ci si addentra adesso, l'obiettivo di valutare il criterio di accorpamento si complica. Gli autori che ne fanno parte, infatti, sono riuniti sulla base di una comune spinta alla costruzione di storie in versi. L'aggregazione avviene sulla base di un parametro meno ‘radicale’, più variabile, nel senso della ‘diramazione’, rispetto a quello della traccia-Montale.

Nonostante il criterio sia meno forte, Luzzi esordisce con una premessa che ne definisce bene il raggio d'azione: scrive che una cosa è estrapolare dal genere diegetico

---

<sup>373</sup> Tra ogni frase di quest'epigrafe, nel testo originario, intercorre uno spazio grafico abbastanza lungo (troppo lungo per evitare di indicarlo qui, arbitrariamente, col trattino), dalla stessa pagina dell'edizione consultata (p. 9), che non avrebbe senso riportare per intero. Il paragrafo, in part., si intitola *la giornata faticosa* e apre Giancarlo Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, Milano, Marco Tropea Editore, 2000.

gli espedienti che gli appartengono, per riapplicarli, dopo, senza interconnessioni, nella poesia. Altra cosa è, invece, far comunicare quegli elementi in una rete, dando un'impronta narrativa al libro, che di conseguenza è leggibile 'come una storia', seppure in versi. Così, la «disposizione pseudonarrativa» che si sostituisce (o almeno sovrappone), in questa fase, a quella lombarda di Anceschi, mentre comporta il «riassorbimento» della letterarietà a favore dell'inserimento di indizi tipici del racconto, porta quegli indizi *oltre* una loro «generale compromissione con i [suoi]<sup>374</sup> codici», cioè li colloca su un livello di articolazione ulteriore. La ricerca espressiva, infatti, tende ora alla costruzione del canzoniere, o dell'anti-canzoniere: comunque, va verso una storia. Quest'ultima, nei sette casi riuniti adesso con un approccio sintetico, si dà come la cartina tornasole del dialogo tra la 'condizione pubblica', esterna e difficilmente decifrabile, e quella privata. Il nuovo soggetto che si muove nella storia è tutto preso dal «rimodellare sulle proprie contraddizioni gli orizzonti interpersonali privati».<sup>375</sup>

All'indagine di Luzzi vorrei aggiungere un 'senso di lettura'. Orienterò il paragrafo, quindi, seguendo alcune intuizioni di Giancarlo Majorino nell'introduzione di *Poesie e realtà 1945-2000* che, in modo importante, è 'figlio' di un omonimo *Poesie e realtà (1945-1975)*, sempre con la sua curatela, del 1977.<sup>376</sup>

I motivi della scelta sono nella sostanza tre:

1. Majorino possiede uno sguardo critico da *insider*, essendo uno dei sette autori qui inclusi.

---

<sup>374</sup> Del racconto.

<sup>375</sup> *Poesia italiana 1941-1988*, cit., p. 30.

<sup>376</sup> Sul rapporto specifico e di tipo *continuativo*, tra il primo *Poesie e realtà* e il secondo, a cui ci si riferisce nel presente paragrafo, si rimanda a Giancarlo Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, Milano, Marco Tropea Editore, 2000, pp. 25-27. Se ne riporta un passo, da p. 25: «un'opera del genere, così perentoria e legata a quegli anni postsessantotteschi, cosa può dirci oggi? quei riferimenti politici e quella esplicita destinazione non rischiano, proprio volendo criticare l'ideologia, di esserne invece portatori [...]? e via via che riflettevo a sto modo, una ragione contraria si levava dicendo che tuttavia le intenzioni di fondo di quel testo, dopo vent'anni e più, equivalenti forse, o ancora più colmi di quei secoli separanti l'inventato autore seicentesco dall'ottocentesco maestro narratore, continuavano ad avere (almeno per me) accenti di verità vitali e atti o propositi di smitizzazione e ambizioni generose, e che sarebbe bastata una riscrittura meno pedagogica, uno sguardo avvantaggiato dal venire poi [...] per potere proficuamente intervenire, e con ampliamento temporale sino al Duemila».



2. La sua antologia arriva fino al 2000 e, dunque, segue fino ad allora l'andamento della poesia di ben quattro su sei degli altri autori (lasciando fuori solo Lento Goffi e Angelo Fiocchi).

3. Sebbene nel 1989 'della *via*' l'opzione di fermare idealmente la «"scuola lombarda" all'altezza degli anni settanta» potesse semplificare molto la formulazione di «un repertorio di tratti espressivi accomunati»,<sup>377</sup> Luzzi scelse di 'andare oltre': analizzando gli sviluppi dei sette poeti 'post anni Ottanta', cioè seguendone i 'singoli rami' per provare a inquadrali nell'insieme, si resterebbe fedeli al suo intento.

Di mio, aggiungo che l'introduzione di Majorino a *Poesie e realtà* sembra un rifacimento moderno della *Prefazione* del 1952, almeno in due direzioni: formalmente, somiglia più a un saggio che a una canonica analisi critica, mentre nella sua ispirazione, è mirato a introiettare i mutamenti *in re* della società, fotografandone l'evoluzione e offrendo delle risposte.

*2.1.1. Sul perché della nuova storia in versi. Per una teoria della relazione, o 'quarta idea'.*

La difficoltà maggiore che si incontra nel mappare un'esperienza letteraria comune, ovvero nel disegnare le traiettorie di una 'comunità' letteraria è, prima che assegnare i toponimi alle carte, tracciarne le vie. Si tenderebbe infatti a usare la 'strategia Google Maps', indicando le più rapide. Tuttavia, com'è noto, le vie migliori non sono sempre le più rapide.

La sezione del libro di cui ci si occupa ora costituisce la carta geografica più preziosa di Luzzi. La prima sezione, infatti, è ancora un omaggio ad Anceschi e, dunque, la sede di una fedeltà critica a lui devoluta (non è un caso se vi si ripresentano i sei autori del 1952) dal curatore. Con l'aggiunta dei nomi di Manacorda, Boccardi e Mascioni, infatti, Luzzi si sposta di poco: personalizzando l'indagine sulla scia di Montale, conferma la configurazione dell'origine. Nella seconda sezione, invece, la forma dell'indagine si modifica, mentre il *focus* si avvicina al presente di Luzzi. Inoltre, la responsabilità del critico di tracciare la nuova mappa si deduce anche da un'altra consonanza, di tipo numerico e per quanto riguarda i 'ruoli' in senso pseudo-

---

<sup>377</sup> Per «la configurazione idioletica di ciascuno». G.L., *cit.*, rispettivamente pp. 31, 30.

gerarchico, dei poeti: non solo sono sette (appena uno in più rispetto ai sei autori del '52), ma di nuovo sono illuminati da un astro che spicca sugli altri e fa da loro padre ('il fu Vittorio Sereni'). Stavolta si tratta di Giovanni Raboni, «punto di forza per un'idea di *poiein* lombardo storicizzato, la più calda e resistente proposta del dopo-Sereni».<sup>378</sup>

Se i vecchi termini della disposizione lombarda stavano in un modo nuovo (allora) di avvertire i rapporti tra poesia e realtà,<sup>379</sup> adesso i termini della disposizione pseudo-narrativa consistono in un modo *accelerato e confuso* di percepire quegli stessi rapporti. Urge trovare una forma 'traduttiva' semplificata e unitaria al mutamento, se si intende offrirne una prova letteraria. Cercando appigli nella teoria del testo narrativo, questa forma sembra ibridare almeno tre riferimenti epistemologici: la teoria del simulacro di Lotman, il *logocentrismo* di Derrida, e il pensiero (possibilista rispetto a un dialogo con la società della massa) di Jameson.<sup>380</sup>

L'*accelerazione* e la *confusione* che si manifestano negli anni Settanta (e che esploderanno nel ventennio successivo, fino al tetto degli anni Zero), sono due configurazioni già sperimentate, in ultima battuta con le avanguardie di inizio Novecento.<sup>381</sup> A quest'altezza, il 'caos' si attesta almeno su tre livelli: consumistico (1), massmediatico (2) e linguistico-comunicativo (3).

1) Nel paragrafo intitolato *la danza dei libri*, dall'introduzione di Giancarlo Majorino, si legge quanto segue (si noti l'incisivo e medesimo *incipit* di entrambi i passi che seguono, «è che»):

---

<sup>378</sup> Cfr. Giorgio Luzzi, *cit.*, p. 32. Di Raboni, nel volume, si festeggia l'uscita di *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987* (Milano, Mondadori, 1988), antologia di testi editi e inediti.

<sup>379</sup> L'analogia col titolo del volume di Giancarlo Majorino meriterebbe un approfondimento, che si spera di rimandare ad altra sede.

<sup>380</sup> Si vedano almeno: Jurij Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980, Jaques Derrida, *Della grammatologia* [1969], a cura di Gianfranco Dalmaso, aggiornamento bibliografico di Silvano Facioni, Milano, Jaca book, 1998, e Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989 (di quest'ultimo si segnala, inoltre, la recente edizione italiana del *Dossier Benjamin*, a cura di Massimo Palma e nella traduzione di Flavia Gasperetti, Treccani, "Visioni", 2022).

<sup>381</sup> Si veda Stephen Kern, *The culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, 1983. Non è un caso che proprio in un movimento dal nome Neoavanguardia, negli anni che si affrontano adesso, la reazione al mutamento trovi un ampio spazio di espressione e manifesto.

È che nella quotidianità così gravata – e già a mezz’aria rispetto al suolo e al sottosuolo di chi lotta per non precipitare, privo di parola o quasi – vagano libri. Di vario tipo, amici-nemici quando entrano in casa, perlopiù inutili, a volte interessanti. Potendo contenere sia opere, sia prodotti, con profondità conseguenti di uso profondo oppure di consumo, alimentanti con ulteriori elementi una confusione (anche interessata), che certamente indicazioni, consigli, recensioni non contribuiscono a dissipare. Cosa si legge, dunque, e come si legge.

[...]

È che la lettura sembra aver perduto quel timbro tanto prezioso che la caratterizzava, per la mia generazione indispensabile, generatore di esperienze indirette. Era, e per alcuni continua a essere, una miscela di piacere, sapere e autosapere. Poco da spartire con altre, più diffuse, frenetiche offerte di piacere immediato, di semisapere tecnicamente allettante e rinnovantesi di continuo. L’equazione trionfante, felice/facile, non ha molto a che fare con il gusto della misurazione distanziata, profonda, che si attua immergendosi in romanzi, testi di riflessione, poesie (queste, in particolare, necessitando di due o più ascolti e di lunghi giacimenti nel corpo).<sup>382</sup>

2) Il paragrafo che si intitola invece *a bocca aperta (comunicazioni di massa e poesia)* esordisce con le parole che seguono:

Trattare di mass media in rapporto allo scrivere versi può sembrare problema specioso; tuttavia, le modificazioni indotte da tali strumentazioni, e nel singolo e negli ambiti più disparati, non possono essere sottovalutate; né rimandate a future analisi più sapienti. Allo stato delle conoscenze preferiamo, a un inoltro supposto generale e probabilmente solo generico, o a ritagliate frammentazioni specialistiche, un’azzardata tessitura di impressioni dal vivo. È un vero e proprio ron ron di fondo, parapersonalizzato, un intrico mediatorio e mezzano che sempre più tende a restringere le possibilità di esperire e controllare personalmente quello che c’è davvero. Questi, e lungo i piani interni e lungo i piani esterni di ciascuno, perviene di conseguenza, tanto coscientemente quanto inconsciamente, già “lavorato” e rimodellato secondo microsinerie sia degli stessi

---

<sup>382</sup> Giancarlo Majorino, *cit.*, p. 12.

veicoli loquaci, sia degli interessi sottostanti e abbarbicati di dominio, di profitto e altre bellezze.<sup>383</sup>

3) Senza interpellare ulteriormente l'introduzione di Majorino, i due punti riportati sopra bastano a constatare che il 'problema risultante' da una loro collaborazione è di tipo linguistico e comunicativo. Riconnettendosi ad *accelerazione e confusione*, presenti in entrambi i punti, il caos specifico da cui parte Majorino (testimoniato dai "vissuti e le opere"<sup>384</sup> dei suoi poeti) investe la lingua, divenendo, nel senso più generico possibile, un «linguaggio approssimativo».<sup>385</sup>

Dati i tre punti sopra, l'ipotesi di una 'teoria della relazione' potrebbe agevolare l'indagine intorno al *perché* del nuovo impulso alla costruzione della storia in versi. Una teoria che, in particolare, al caos così diagnosticato nei tre punti sopra, risponde opponendo un sistema testuale di relazioni. La ragione che qui si propone, il principale *perché* all'origine del nuovo impulso formale individuato da Luzzi, sarebbe cioè una volontà di 'ordinamento macro-testuale' in una struttura relazionale, che in senso lato, si potrebbe sintetizzare nel termine *trama*. La trama che si viene a definire ha, però, un'impostazione particolare: è di tipo teatrale. Partendo dal presupposto di una «relazione comunicativa in atto»<sup>386</sup> sottolineato da Luzzi, si invita a intendere questo sistema *in primis* come lo spazio dove possa allestirsi la scena di una comunicazione *funzionale e agente (in atto, appunto)*.

L'unicità dell'esperienza diviene adesso unicità della comunicazione – seppure estemporanea o captata di sfuggita, seppure quotidiana, essa ha adesso un peso. La trama dei rapporti tra i 'nuovi personaggi' tende a una ricerca veritativa che, rispetto all'ultimo dopoguerra (quando, al massimo, poteva sdoppiarsi in due *personae* interne al soggetto, prendendo la forma di un dialogo-alterco interiore), si è pluralizzata e determinata ad assumere il corpo di un *coro*. Le molte voci non sono sempre in armonia, ma sono legittimate: trovano uno spazio di parola. Dalla potenza pseudo-

---

<sup>383</sup> Giancarlo Majorino, *cit.*, pp. 16-17.

<sup>384</sup> Cito qui, con inversione, il titolo della sezione centrale del volume, *Opere e vissuti*, dove si raccolgono le poesie degli autori. Ivi, pp. 29-350.

<sup>385</sup> Giancarlo Majorino, *cit.*, p. 17.

<sup>386</sup> *Poesia italiana 1941-1988, cit.*, p. 29.

medianica degli oggetti si passa ora al ‘potere della polifonia’: dall’oggetto, alla voce. In quest’ultimo rilievo ci si ispira al manifesto di Majorino, per come è presentato nella citazione che segue:

La nostra medicina (o quarta idea) ha un nome: concezione dei singoli-di-molti. Allude a un fatto profondo ma semplice: ciascuno si è costituito e si costituisce tramite gli altri, in un modo che però ancora deve essere indagato, espresso, discusso; cioè, concretamente davvero e ininterrottamente (dalla giacenza nel grembo materno sino all’ultimo fiato; indirettamente, persino oltre la propria morte).<sup>387</sup>

Nel passo appena riportato, per quanto riguarda ‘l’auto-costituirsi attraverso gli altri’, risuonano tra l’altro i versi di Raboni che Majorino inserisce nella terza sezione (*L’epoca del gremio*), «essere... essere, sì, intimi nel cuore, / nel midollo, con chi è noi, con chi / d’altro noi siamo – forse è tutto qui / il segreto» (dal libro *Ogni terzo pensiero*).<sup>388</sup>

#### 2.1.2. *Sul come. Dall’«universo risaputo di verità» al mondo.*

*Come* connettere la deposizione corale dei nuovi ‘testimoni della poesia’ con la finalità più profonda a cui essa si rivolge, adesso (costruire la storia, trovare l’unità)? In altre parole, *come* connettere quello che Luzzi denomina, sfiorando uno dei principali stilemi di questo ‘gruppo nel gruppo’ (ovvero l’uso dei modi di dire), l’«universo risaputo di verità»<sup>389</sup> con la ricerca di una verità che non si conosce né individualmente né universalmente, ma a cui ci si può avvicinare tramite la poesia? C’è un punto di contatto sensato, tra le molte voci prescelte nei nuovi (anti)canzonieri, e quali forme assume, se c’è?

Luzzi, si suppone per motivi di spazio, spende poche definizioni critiche sui rapporti di reciproca contaminazione o sulle differenze tra gli scrittori di storie in versi. Si limita a fare cenno a due-tre aree espressive, riferendole a tre dei sette poeti (lasciando fuori Raboni, Cesarano, Rossi e Fiocchi): scrive che in Cucchi si coglie un certo

---

<sup>387</sup> Giancarlo Majorino, *cit.*, p. 18.

<sup>388</sup> Ivi, p. 270.

<sup>389</sup> *Poesia italiana 1941-1988, cit.*, p. 30.

«sublime lirico», in Goffi una tendenza allo «sperimentalismo lessicale», e che Majorino predilige adesso un «andamento informale». È un'approssimazione che segue un'omissione: non solo qui, ma anche poco prima nell'introduzione, infatti, a proposito della nuova postura verso gli oggetti, manca il nome di Raboni, quando proprio nel suo caso meriterebbero un'analisi approfondita.<sup>390</sup>

Per indicare una via semplificata rispetto all'interrogazione sul *come*, si restringeranno le domande riportate all'inizio del paragrafo, portandole a tre aree d'indagine e connessa riflessione. Inoltre, giacché lo si è chiamato in causa, si prenderà in prestito qualche nozione dal teatro, ai fini di un'esemplificazione più chiara.

1) *Il ruolo didascalico del paratesto*. Se è possibile guardare ai libri dei sette poeti come a delle storie, di fatto, prima di entrare nel merito della testualità, possiamo pensarli come dei romanzi, o racconti lunghi. Di conseguenza, il lettore è legittimato a conferire agli indicatori del paratesto un ruolo 'organizzativo' marcato in senso macro-testuale, proprio grazie alla direzione narrativa.

Innanzitutto, se si resta 'sulla superficie delle copertine', si coglie una certa ricorsività nei titoli, sia per quanto riguarda i libri da cui sono tratti i testi di *La via lombarda* sia nel caso di quelli scelti da Majorino in *Poesie e realtà*.<sup>391</sup> Se ne evidenziano tre tipologie:

- 'Titoli figurali'. Titoli composti da figure, spesso animali (*La tartaruga di Jastov*, *La talpa imperfetta*) o che variamente alludono alla metamorfosi (*Dallo sdrucchiolare al rialzarsi*, *Sirena*).

---

<sup>390</sup> Non se ne fa una colpa a Luzzi, ma lo si indica come un possibile terreno di futuri approfondimenti. Più avanti qui, comunque, se ne fornirà una traiettoria percorribile.

<sup>391</sup> Si riportano i titoli di tutti i libri dei sette autori, nella selezione di Luzzi e Majorino, in ordine cronologico di edizione: *Il Cominciamondo* (Tiziano Rossi, 1963), *Le case della Vetra* e *La tartaruga di Jastov* (rispettivamente di Giovanni Raboni e Giorgio Cesarano, 1966), *Lotte secondarie* (Giancarlo Majorino, 1967), *Dalla marca d'Oriente* e *La talpa imperfetta* (rispettivamente di Lento Goffi e Tiziano Rossi, 1968), *Equilibrio in pezzi* e *Le creste dell'onda* (rispettivamente di Giancarlo Majorino e Angelo Fiocchi, 1971), *Cadenza d'inganno* (Giovanni Raboni, 1975) *Sirena*, *Dallo sdrucchiolare al rialzarsi* e *Il disperso* (rispettivamente di Giancarlo Majorino, Tiziano Rossi e Maurizio Cucchi, 1976), *Romanzi naturali* e *Le meraviglie dell'acqua* (rispettivamente di Giorgio Cesarano e Maurizio Cucchi, 1980), *Un sabato di febbraio* e *Idilia* (rispettivamente di Lento Goffi e Angelo Fiocchi, 1981), *Quasi costellazione* (Tiziano Rossi, 1982), *Ricerche erotiche* (Giancarlo Majorino, 1986), *Donna del gioco* (Maurizio Cucchi, 1987), *A tanto caro sangue* e *Miele e no* (rispettivamente di Giovanni Raboni e Tiziano Rossi, 1988), *Poesia della fonte* e *Ogni terzo pensiero* (rispettivamente di Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni, 1993), *Quare tristis* e *Pare che il Paradiso* (rispettivamente di Giovanni Raboni e Tiziano Rossi, 1998), *L'ultimo viaggio di Glenn* (Maurizio Cucchi, 1999).

- Titoli legati all'*acqua*,<sup>392</sup> che rimandano all'elemento ora in modo neutro (*Le creste dell'onda*, *Poesia della fonte*), ora con l'attribuzione di una valenza sublime-magica (*Le meraviglie dell'acqua*).

- Titoli 'dell'estremità', che indicano un momento di rinascita o nuovo inizio (*Il Cominciamondo*), così come di limite ultimo (*L'ultimo viaggio di Glenn*) oppure, anche se vagamente, suggeriscono prospettive ultraterrene (*Pare che il Paradiso*).

Se invece si entra più a fondo nel paratesto, accanto all'imprinting narrativo, si coglie il suddetto infiltrarsi della funzione didascalica: ci si limita a fornire un esempio di come quest'ultima agisce sul paratesto, ma in realtà vale la pena sottolineare come la funzione, in altri casi e luoghi della scrittura dei sette poeti, penetri nei versi, risultando altrettanto significativa.<sup>393</sup>

Mi soffermo, dunque, brevemente, sul caso del paratesto di *La tartaruga di Jastov* di Giorgio Cesarano. Nelle note di chiusura, l'autore fornisce precise coordinate spaziali, avvertendo il lettore che «Jastov è un'isola immaginaria» «al largo della Jugoslavia, non lontana dalle acque territoriali albanesi».<sup>394</sup> Per quanto riguarda la didascalia, si deve almeno fare caso alle epigrafi-titoletto tra parentesi in cui si suddivide *Una visita di fine estate* (poemetto di nuovo dall'eco sereniana), facente parte della sezione *La complicazione*.<sup>395</sup> Inoltre, i titoli di sezione del libro non solo colpiscono per il loro forte imperniarsi sulla *quest* veritativa,<sup>396</sup> ma anche per la consequenzialità che procede da un antefatto (il racconto da un punto di vista esterno allo svolgimento, di una vacanza nell'arcipelago toscano), passando per una complicazione e il suo scioglimento, verso il congedo di *Pastorale*, che suggestivamente si chiude col riferimento a un «ultimo crampo di inguaribile amore».<sup>397</sup>

---

<sup>392</sup> Si rimanda qui, alla 'poetica della riflessione' teorizzata nel primo capitolo del presente studio.

<sup>393</sup> Si veda l'esempio che si citerà più avanti dal poemetto *Due* di Giorgio Cesarano, tratto da *La tartaruga di Jastov*.

<sup>394</sup> Giorgio Cesarano, *La tartaruga di Jastov*, Milano, Mondadori, "Lo Specchio", 1966, p. 177.

<sup>395</sup> «(L'arrivo e prima)» - «(In casa)» - «(Esterno da lontano)» - «(Monologo e incontro)» - «(Livietta)» - «(Prima glossa)» - «(Proiettore)» - «(A voce)» - «(L'altra voce)» - «(Alle 8, poi ristorante)» - «(In un momento)» - «(Nello stesso momento)» - «(Proverbio)» - «(Voci dentro e fuori)» - «(Anche)» - «(Oppure)» - «(Seconda glossa)» - «(Nel paesaggio)» - «(Risposta e domanda)» - «(Anime belle)» - «(Citazioni)» - «(Con foga nuova)» - «(È detto)» - «(Terza glossa)» - «(Nuovo proverbio)» - «(I commiati)» - «(Altri proverbi)» - «(In viaggio e dopo)» - «(Ultimo proverbio)».

<sup>396</sup> Per rafforzare la notazione, si ricorda che le prime tre sezioni erano già comparse in volume per "Il Tornasole" col titolo *La pura verità*.

<sup>397</sup> Ivi, p. 176.

I titoli di sezione rientrano in uno svolgimento molto lineare, con una sola interferenza *extra* (ovvero il *Secondo antefatto*, altro poemetto che è quasi un romanzo nel romanzo, molto forte in una sua parte su cui mi soffermo più avanti, per come vi si esplora la ‘permanenza nei cinque sensi’<sup>398</sup> di nazismo e lager), rispetto ai perni fissi di personaggi, luoghi e tempo della narrazione.

Alla prima sezione (divisa in dodici scene, veri e propri «mottetti» «dall’incisività montaliana»)<sup>399</sup> con la presentazione dei nove personaggi, *Primo antefatto*,<sup>400</sup> segue *La pura verità*, parte denotativa che registra le ‘voci in polifonia’ ed è, invece, quasi priva di nomi. Quest’ultima, suddivisa in quattro sezioni (*Autodromo*, 1961-1962, *Catch e altro*, 1962, *Storia di Nina*, 1961-1962, e *Week-end*, 1962) raccoglie «microallegorie», «sintomatologie in atto» dell’Italia del miracolo economico.<sup>401</sup> Quindi la terza, *Secondo antefatto*, è di seguito chiusa dalle ultime due: *La complicazione e Pastorale*.

2) *La gerarchia tonale nel copione*. Un altro modo in cui prende forma la relazione-in-atto, sta in un sistema di gerarchie tra le voci del ‘copione’. Se immaginiamo di attribuire a ciascuna voce (registrata in modo diverso, dal discorso diretto/indiretto al corsivo, al maiuscolo) un’intensità, si ottiene una griglia tonale ben strutturata. Ogni voce va intesa, in tal senso, come una battuta detta più o meno fortemente, sussurrata, o se si vuole, gridata. La vocazione teatrale delle nuove testualità pseudo-narrative si evince, così, non solo dall’inserimento molto più fitto del dialogo (che definiremo, piuttosto, un ‘polilogo’),<sup>402</sup> ma dal fatto che esso si presta a un’effettiva vocalizzazione. Così, riusciamo a cogliere intensità tonali molto diverse: la voce piena

---

<sup>398</sup> Ci tornerò più avanti.

<sup>399</sup> Giovanni Raboni, *Il libro di Cesarano*, in *L’opera poetica*, Milano, I Meridiani Mondadori, 2006, p. 351.

<sup>400</sup> Che i nomi di persona vantino di una preminenza, lo si vede dalla loro frequenza nei titoli/epigrafi del primo poemetto. Nell’edizione indicata nella nota precedente, si vedano almeno il primo testo, dedicato «A Damiano» (p. 13, il cui titolo, *Il giorno di Capraia 1961-1962* ha l’ulteriore funzione di determinare le precise coordinate temporali del racconto) quindi, in ordine, il quarto testo del volume, *Una fatica di Lindo* (p. 16), il quinto, poemetto bipartito tra i personaggi di *Lindo* e *Demetrio* (in corsivo perché messi entrambi a titolo, dove sono separati da una virgola, p. 17), di nuovo il sesto testo intitolato *Armando* (p. 18), il settimo, *L’uscio di Maddalena* (p. 19), e via dicendo.

<sup>401</sup> Giorgio Luzzi, *Il percorso letterario di Giorgio Cesarano*, in *Il percorso letterario di Giorgio Cesarano*, in *Dissenso e conoscenza. L’opera letteraria di Giorgio Cesarano*, «Istmi – Tracce di vita letteraria», n. 27, 2011, pp. 75, 73.

<sup>402</sup> Una nozione che, qui, si accosta all’idea che ne ha formulato Zygmunt Bauman: *O bogu i czlowieku. Rozmowy*, con Stanisław Obirek, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, adesso in *Conversazioni su Dio e l’uomo*, con Stanisław Obirek, Roma-Bari, Laterza, 2014.



di rabbia, ad esempio, del Viceré di Giovanni Raboni nel primo testo scelto da Luzzi in *La via lombarda*,<sup>403</sup> quando lo ‘leggiamo dire’

se non fosse per questi apostoli di merda,  
per queste incredibili dodici persone  
che fra essere morti e essere vivi  
trovano sempre qualche differenza

Sono parole con un tono ben preciso di incredulità rabbiosa, nel personaggio che le pronuncia (forse un *alter ego* del poeta, ma non è questo ciò che interessa). In un altro caso, cogliamo l'improvviso mutare del tono serio in derisorio in due versi (45-46) di Majorino, da *Lotte secondarie*,<sup>404</sup> dove l'inserimento fulmineo di una parentesi fa in tempo a ribaltare il lemma «signora» nel riflessivo del verbo *ignorare* in terza persona singolare (con sottintesa accusa di scarsa autocoscienza all'interlocutrice):

“Si sente così stanca e triste, signora Giovanna?”  
(s'ignora) “non vuol confidare neanche a se stessa, signora Giovanna...”<sup>405</sup>

Altre volte, restando in questo sistema di decodifica, leggiamo didascalie che prescrivono letteralmente il tono di pronuncia (dunque di potenziale lettura teatrale): è il caso del gruppo di versi (17-29, in particolare la parentesi che occupa il sottogruppo dei vv. 21-24) di Cesarano dal poemetto *Due* (appartenente all'ultima sezione della *tartaruga di Jastov*):

suona  
nostra colonna sonora  
«Uno, due:  
Ah!»  
(quest'ultimo giuro un

---

<sup>403</sup> Giovanni Raboni, *Rammarico del Viceré* (da *A tanto caro sangue*), in *La via lombarda*, p. 173.

<sup>404</sup> Giancarlo Majorino, *Storia interrotta 1962-1963* (poemetto), in *Lotte secondarie*, Milano, Mondadori, “Lo Specchio”, 1967, p. 103.

<sup>405</sup> I versi sono gli ultimi quattro (5-8) del testo indicato nella nota precedente.

lamento

di medio tono

s'accorda così con noi)

«uno, due: Ah!»

stereofonica

voce di sentimento, prova

«Prova, uno due ah,»

accordata, di nessun senso.

Un ultimo caso significativo di gerarchia tonale è da riferire ad alcuni luoghi dove la voce è fuori campo e proviene da una presunta autorità che dà comandi, o ammonisce, più spesso aggredisce e invade la 'vita' del personaggio-vittima. Quest'ultima tipologia si ritrova negli ultimi versi del poemetto *Reperti del ghetto e del lager* di Giorgio Cesarano, dalla sezione *Secondo antefatto* del libro già citato.<sup>406</sup>

*Reperti del ghetto e del lager. 1961-1962*

I.

(i riflettori)

Giocando per strada.

Finché viene sera.

La luce del lampione, prima

come una polvere

leggera: brilla, sfuma,

si consuma, ma poi

s'addensa

e cade

sul lastrico, in tondo, cono

dove non si può entrare, limite

che non si varca (come

certi stralunati gatti

si potrebbe restare, trattenuti

---

<sup>406</sup> Giorgio Cesarano, *La tartaruga di Jastov, cit.*, pp. 75-79.

appena percettibilmente  
prigionieri).

*(I legni)*

Staccionate a rientrare  
(si gira l'angolo), legni  
- carte, colle,  
manifesti con figure ma non  
ancora proclami – e pali,  
altro legno, ci si potrebbe  
a leggere le vene fermare,  
diventare minimi, attenti,  
come la blatta del legno  
rossa e nera, ma gli isolatori in alto  
a ronzare.

*(Il crematorio)*

Si gira l'angolo, di corsa  
o adagio, ma già l'odore  
secco del grembiale  
di Mutter, il colore del fuoco  
del fornello, il calore  
del forno.

2

*(L'inventario)*

Cinque bidoni di capelli  
opachi.  
(Si dice che i falsari  
per la filigrana, se  
non è una storia da bambini.)

Una cassa di protesi dentarie.

D'oro,

(le collane etrusche  
Del Museo di Köln,  
trovate nelle tombe).

Ma quando  
il cielo avvamperà  
ma dopo:  
lo sguardo nella lente imperterrito  
la mano americana sulla penna:  
il testo del rapporto  
con punti di domanda  
(per ipotesi).

Otto casse di sapone.  
«Il corpo umano contiene  
tanto per cento di grassi,  
Helmut  
sta attento, sì  
professore.»

Cenere.  
Grassa  
come nessuna  
altra cenere, chi  
scrisse «tornerai  
cenere» non vide  
questa mai non così  
immaginò alcuno.

E corda:  
  
ferme le dita nel bianco  
pomeriggio del Gauleiter posate  
sulla trave: la cenere  
per attimi

che è possibile contare e poi  
lo strappo di corda  
li farà crollare.

3

*(I corpi ignudi)*

Bianco

un po' di più dove segreto  
grande a vederlo  
da vicino:

un posto,  
un luogo lungo  
a conoscere  
e per timore  
e per consolazione  
e diverso

per gioia:

*in fila*

nell'aria inesistente,

(oggi

Non sia oggi non sia mai).

QUI SUBITO

sedersi al suolo, empire  
con terra la bocca, venire  
risucchiati, ri-  
divorati dalla terra per  
dal verme

che s'era

*dal verme che s'era*

ricominciare.



rappresentazione della *postura relativa* dell'io-verso-molti, dunque dei molti io-verso-gli-altri (spostando via via la centratura, come con un compasso immaginario). Se le voci sono dotate di un'intensità variabile in un senso *verticale*, occupano anche un luogo preciso della 'scena verbale' in senso *orizzontale*.

La mappa che dovremmo immaginare somiglia al diagramma di un'onda sonora: ha un centro, un'area mediana di propagazione e un limite dell'estensione sonora, seppure non marcato. Tre zone, dunque, le cui reciproche connessioni sono come dettate da un 'direttore del suono': la voce che dice *io*. Ci troviamo, allora, sostanzialmente di fronte a tre configurazioni spaziali delle voci che formano il polilogo. Si evidenzia come questa costituisca una scelta di evidenziazione: è ovvio che le combinazioni tra le diverse posture sono numerosissime e, di conseguenza, ogni testo di ogni volume, almeno, dei sette poeti di cui ci stiamo occupando, andrebbe scandagliato verso per verso. Basti solo tenere conto della fitta rete di interconnessioni teorizzata da Jurij I. Levin, data dai numerosi 'fili' tra i quattro *io* del poeta (*proprio, altrui, generalizzato, vuoto*) e i quattro *tu* (*improprio, generalizzato, autocomunicativo, vuoto*).<sup>409</sup> Tuttavia, le tre configurazioni che metto in rilievo sono, nei casi in questione, le più frequenti: - *L'io fuori*. Guarda, registra e descrive, con occhio esterno a fatti e personaggi (oscillando tra una modalità neutra, fotografica, e una compromissione del giudizio), talvolta interpellandoli, più o meno direttamente. È il caso del «mondo dei fatti e dei misfatti collettivi» osservato da Tiziano Rossi,<sup>410</sup> poeta che opta ora per la persona plurale (quasi sempre il *noi* e il *voi*, soprattutto in *Miele e no*, e un meglio distinguibile *loro* in *La talpa imperfetta*), ora per 'l'io doppio', le volte in cui l'occhio esterno riesce a farsi recensore di sé stesso, interpellandosi mediante il *tu* («tua madre il violino sognante suonava, / tuo padre, che tutto ammirava, a quelle belle / arance sulla tavola esclamava: "che rosso!"»),<sup>411</sup> ora per un fortemente ironico *lei*, usato come pronome formale. Quest'ultimo caso è di certo quello più pariniano-gaddiano e memore della lezione di Brecht, come nell'eloquente descrizione-istruzione sulle modalità di bere un

---

<sup>409</sup> Lo spiega molto bene Ronald De Rooy in *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Cesati, 1997, p. 78 e ss. Quanto alla fonte teorica citata, si veda Jurij I. Levin, *La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione*, in *La semiotica nei paesi slavi: programmi, problemi, analisi*, a cura di Carlo Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 426-442.

<sup>410</sup> Tiziano Rossi, *Miele e no*, a cura di Giancarlo Majorino, Milano, Garzanti, 1988, p. 8.

<sup>411</sup> Si veda *Stanza*, in Tiziano Rossi, *Miele e no, cit.*, p. 22, vv. 3-5.

caffè tra gli invitati: «sollecito / incurvi l'indice sul pollice afferrando una tazzina / per bilanciare più in su qualche bibita preziosa / e, secondo una distribuzione fortuita, riversarla / sulla popolazione d'alluminio che lì dondola». <sup>412</sup> In questa tipologia rientra anche Cesarano, il più *esterno* in senso narrativo, ovvero quello che possiede il punto di vista più accostabile, tra i sette casi analizzati, al ruolo dell'autore della storia (replicando un giudizio che il lettore distingue come proprio dei personaggi 'astanti' nella scena narrata): «Come l'enorme tartaruga / svincolate sottobordo le funi / sprofondò e fu perduta!». <sup>413</sup>

Anche Majorino si avvicina a quest'ultima modalità del 'narratore che guarda', anche se in modo diverso. Nel suo caso, l'inclusione nella schiera dei personaggi osservati non è direttamente proporzionale alla restituzione del loro presunto pensiero: il giudizio del narratore-osservatore si presta molto meno a mimetizzarsi con quello altrui intorno, ma resta centralizzato; si limita a *posarsi* come occhio che osserva e, al massimo, immagina le voci inesprese degli altri. È il caso della piccola coralità di un autobus, associata a un «teatrino»: «Pare un teatrino sto 29: / in un suo ciuco desiderio / di star bene, di star solo, / sopravvivere, un vecchio / rancola coi gomiti passando; / una quarantacinquenne [...] / forse risponde nel cervello a un giovane [...]». <sup>414</sup>

C'è poi almeno un'altra sfumatura da menzionare, ed è la peculiare posizione esterna di Cucchi, su cui Majorino ci lascia una suggestione potente: «Siamo corpi di corpi e stiamo tra corpi di corpi, e in un'unica vita, è il messaggio forte che mi ostino a ritrovare in Maurizio Cucchi». <sup>415</sup> In quest'ultimo caso la voce (e particolarmente proprio nei testi inseriti da Majorino nella sua antologia), da esterna, diviene 'esternamente interna', intendendo quest'ultimo aggettivo come il segno intimo e privato di un mondo «modesto e segreto». <sup>416</sup> Attraverso una metamorfosi, assistiamo cioè al divenire del soggetto 'raccontato' in terza persona, una terza persona molto significativa e vicina, ovvero il genitore. In '53 leggiamo un distico, «L'uomo era ancora giovane e indossava / un soprabito grigio molto fine» (vv. 1-2), che ci conduce

---

<sup>412</sup> Tiziano Rossi, *La costruzione*, in *La talpa imperfetta*, p. 17, vv. 19-23.

<sup>413</sup> Testo, tra l'altro, scelto da Luzzi. Si veda *La via lombarda*, cit., p. 189, vv. 1-3.

<sup>414</sup> Ivi, p. 205, v. 1 ss.

<sup>415</sup> Giancarlo Majorino, *Opere e vissuti*, in *Poesie e realtà*, cit., p. 236.

<sup>416</sup> I due aggettivi sono tratti dal paratesto de *Il disperso* (1976).



piano a scoprire, nel terzultimo verso, il nome dell'uomo: «Luigi Cucchi» (v. 10).<sup>417</sup> Analogamente, nell'aneddoto (da *L'ultimo viaggio di Glenn*) che compare nello stesso luogo, i due personaggi anonimi (vv. 1-2), si rivelano i genitori del poeta («c'ero io nella pancia», v. 3), come conferma il distico finale col discorso diretto attribuito alla madre («gli disse: "Luigi / torniamo a casa"»).<sup>418</sup>

In questo senso, è abbastanza testamentario sulla poetica di Cucchi *L'ospite bilanciato*, un'autodichiarazione di identità a partire da quella 'unita' dei due genitori. I primi tre versi, pur se ambigui, suggeriscono l'importanza dell'ambiguità stessa, riferita ai confini tra le persone del triangolo genealogico: «Prima persona o terza ben confuse / e le due teste sovrapposte ai vetri verdi / le due figure sono forse una».<sup>419</sup>

- *L'io a metà*. Collocato 'di fronte' al protagonista e/o agli altri personaggi del testo, ne è il principale interlocutore, in un rapporto di due tipi: speculare-analogico o antagonista-antitetico. È il caso di Angelo Focchi che, in due testi abbastanza emblematici del primo tipo, esordisce con l'aggettivo «caro» (al maschile e al femminile, «Carissimo i denti delle ostriche» e «Cara i miei versi già si fanno grappoli»),<sup>420</sup> stabilendo un'affinità (anche grazie all'assenza di interpunzione tra il vocativo e il séguito) col proprio interlocutore. Quest'ultimo, nel secondo caso, è astratto, dal momento che si identifica con una 'pratica' (la lettura).<sup>421</sup>

Al secondo tipo (il rapporto antagonista/antitetico col piano singolo o molteplice dei personaggi) si ascrive sottilmente,<sup>422</sup> invece, ancora un certo Cucchi («Ancora lei, l'ombra. / Chissà perché ti associo / nella mia mente al mio disordine:»),<sup>423</sup> e qualche testo da *Sirena* di Majorino, laddove il tu è separato e ha un volto che non restituisce niente («Una ceralacca di malinconie / il tuo mutismo [...]»),<sup>424</sup> soggetto che, alla fine, si ritrova a proporre al 'tu' l'esperienza di un rito ambiguo e fatale: «vuoi bere con me un po' di latte nero?».<sup>425</sup>

---

<sup>417</sup> Ivi, p. 279.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte*, Milano, Mondadori, "Il Nuovo Specchio", 1993, p. 21, vv. 1-3.

<sup>420</sup> *La via lombarda*, cit., rispettivamente pp. 244, 245 (in entrambi i casi, v. 1).

<sup>421</sup> Il testo, a p. 245 del volume a cura di Luzzi, si intitola proprio *Invito alla lettura*.

<sup>422</sup> Il motivo dell'avverbio che uso si dovrebbe cogliere nel passaggio davvero sottile, nel verso che cito poco dopo, tra la terza persona e la seconda singolare.

<sup>423</sup> Ivi, p. 261, vv. 1-3.

<sup>424</sup> Come sembra suggerire il lemma «ceralacca».

<sup>425</sup> Giancarlo Majorino, *Sirena*, Milano, Guanda, "Quaderni della Fenice", 1976, p. 50, vv. 9-10, 16.

- *L'io nel centro*. Nel terzo caso, la collocazione dell'io coincide con quella del protagonista. Ciò non vuol dire che ci sia un'aderenza rispetto all'io *auctor* (generalmente minoritaria, fatta eccezione per alcuni incisi nichilisti, soprattutto di Angelo Fiocchi, «Avrò la solitudine di queste giornate di lava / e in bocca avrò il sapore della terra dei morti»),<sup>426</sup> proprio per il forte sussistere del ruolo del *personaggio*. Quando non dialoga, infatti, il personaggio resta comunque generalmente separato dall'identità autoriale: lo si osserva benissimo nel testo *Rammarico del Viceré* di Giovanni Raboni.<sup>427</sup>

In *Risanamento* e *La discussione sul ponte*,<sup>428</sup> ancora di Raboni, se ne osserva invece una sfumatura diversa, per l'incursione 'dell'io nell'io'. Si tratta, quasi sempre nel suo caso, della voce interiorizzata del padre del poeta che risuona nella sua. Non solo, ma altre volte la voce dell'io-personaggio (o *agens*) è densa di altri colloqui che, sempre interiorizzati, la strutturano. Si veda *Il cotto, il vivo*:

dov'era sepolto mio padre. Non vorrai  
lasciarlo davvero in questo buco  
da incubo: corpo coi mattoni: finirà  
che non avrai mai voglia di venire  
a trovarlo. Ma lascia stare, non andrei  
neanche nel cimitero di campagna  
che aveva visto da vivo e credo  
che gli sarebbe piaciuto.<sup>429</sup>

In altri casi, come in Lento Goffi, la coincidenza con l'*auctor* è sofferta, «“Quarantasette, dico, / è il morto che parla”»,<sup>430</sup> talvolta messa in un crescendo con *climax*, «Scrivimi, ti prego, che sei stato attento / [...] gridami, ti supplico, che sei stato attento».<sup>431</sup>

---

<sup>426</sup> Angelo Fiocchi, *Le creste dell'onda*, Milano, Guanda, “Piccola Fenice”, 1971, p. 20, vv. 1-2.

<sup>427</sup> Giovanni Raboni, in *La via lombarda*, p. 173.

<sup>428</sup> Ivi, p. 174.

<sup>429</sup> Ivi, pp. 175-176.

<sup>430</sup> Ivi, p. 219, vv. 10-11.

<sup>431</sup> Ivi, p. 220, vv. 6, 8.

2.1.3/3. *Sul dove: uno spazio tra scena e osceno, l'antieroe. Cucchi, Oldani, Buffoni, Pusterla.*

Quest'ultimo paragrafo (3) è simultaneamente l'ultimo sottoparagrafo del precedente (2.1.3). *Premeva dire dove siamo* è l'ultima frase dell'epigrafe da Majorino (a inizio paragrafo 2.1.). Per adesso ho cercato di disegnare una possibile via di lettura del *perché* e del *come* all'origine del nuovo impulso scritturale. Per quanto, adesso, riguarda il *dove*, dovremmo considerare almeno quattro 'luoghi':

- Il preciso fuoco sul genere letterario (a metà tra prosa e poesia).
- Il fuoco sull'asse storico-diacronico, sospendendone per un attimo il corso (in un fermo immagine dove si 'veda' il passaggio tra illusione storica e suo disinganno).
- il luogo dato dalle coordinate propriamente geografiche (in Italia, sicuramente al nord).
- C'è poi un quarto luogo (o non-luogo) liminare da considerare, oltre ai primi tre, che si colloca sull'asse ideale della narrazione mitologica. In questo caso, bisogna tenere presente che ci troviamo nell'appena sorta *età dell'antieroe*, poco prima dell'estinzione dell'ultimo eroe. Questo fondamentale passaggio di testimone è, tra l'altro, il momento che li fa davvero incontrare.

Cosa vuol dire *antieroe*? E qual è il sistema che lo accoglie, mentre quello vecchio si disintegra?

Nell'ultima propaggine di autori di cui in questo studio si offre un'occasione di avvicinamento, si verifica una più o meno lenta disgregazione del sistema. Ai tre poeti della sezione conclusiva (la terza) del libro di Luzzi, aggiungo Maurizio Cucchi 'narratore per intermittenze', cioè il Cucchi del potente esordio del *Disperso* (1976).

Tratterò adesso, quindi, Cucchi, Oldani, Buffoni e Pusterla, orientandomi intorno a dei libri precisi e, nei casi di Buffoni e Pusterla, di gran lunga 'post' *via lombarda*, cioè gli ultimi usciti: come già detto, per Maurizio Cucchi, *Il disperso* (1976), per Guido Oldani, *Il cielo di lardo* (2008), per Franco Buffoni *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021) e, infine, per Fabio Pusterla, *Tremalume* (2022).

Perché l'eroe si è rovesciato nella propria antitesi? Come si comportano, di conseguenza, gli oggetti?

Dobbiamo pensare a questo momento come a un *abbandono del centro* (in Oldani, un poco diversamente, avviene un *ribaltamento del centro*, metaforizzabile nel piccolo movimento che gira una clessidra e la fa ‘ricominciare’). L’abbandono è conseguente alla morte dell’ultimo sopravvissuto, o eroe, il quale costituiva il centro stesso, l’asse portante del sistema (il padre nel libro di Cucchi, il sole, *Die Sonne* nel caso di Buffoni, Truganini nel caso di Pusterla).

Una volta tolto l’asse, il sistema crolla e, inevitabilmente, ogni riferimento e personaggio è costretto a muoversi di conseguenza, spostarsi: a uscire di scena. Insieme al ‘neonato antieroe’ si spostano le ‘cose limitrofe’. Gli oggetti che, all’origine, erano stati i *tramiti* della visione e del dialogo adesso sono un bagaglio, un corredo da portare con sé.

Ma prima della disgregazione, credo sia importante registrare un ultimo abbrivio di eterogenea, e ancora oscillatoria tendenza a caricare di senso gli oggetti: in particolare, nei casi di Raboni e Cesarano.

Rispetto alla Linea lombarda, Renzo Modesti aveva palesato la propria maggiore intenzione/dichiarazione creativa nella ‘poetica delle cose responsabili’. A esse attribuiva un piano di autonomia rispetto al soggetto con cui interferivano. L’esempio di Raboni è invece sintomatico della tendenza opposta: le cose non hanno colpe, sono semplici segni di una morte avvenuta. Rimandano a un dolore ineliminabile, ma con innocenza e comunque, solo retrospettivamente. Non sono quindi più neanche i tramiti eterodiretti dell’inizio di *Linea lombarda*: «A me sembra che il male / non è mai nelle cose, gli direi». <sup>432</sup>

Le cose sono cioè tracce, molto più eloquenti che le persone con le loro ‘anime’, di una morte solenne:

frugavo a cuore stretto in un pattume  
di indumenti slavati,  
di fodere lacere, di coperte militari  
da una strana risacca sbattuti sui banconi.

---

<sup>432</sup> Ultimi versi della poesia di Giovanni Raboni, *Risanamento*, da *A tanto caro sangue, La via lombarda*, cit., p. 174.

[...]

Per loro,  
non per gli spariti proprietari, non per le  
anime così pomposamente dette mi scioglievo  
prima di giorno in lacrime nel sogno.<sup>433</sup>

Giorgio Cesarano in *Secondo antefatto* ci lascia un corredo molto suggestivo di oggetti che si ‘rianimano di morte’, parlando ancora e più forte, se si può, di quanto compiuto e subito dentro i lager. È difficile stabilire se le cose siano innocenti, nel suo caso. Non sono di certo benefiche, ma noccono nella misura in cui sono destinate (finché, si immagina, qualcuno non le ‘esorcizzi’) a risignificare il genocidio (non la Shoah, il genocidio, giacché – si coglie – tutta l’umanità è sacrificata insieme a quella ebraica), la violenza estrema per cui qualsiasi parola è insufficiente.

I cosiddetti ‘reperti del ghetto e del lager’, con evidente risvolto tragico dell’accostamento di «reperto» al contesto di eccidio, sono un insieme di segni intrisi di morte e premonitori di altra morte, come se in ogni momento, per il loro tramite, la tragedia rivivesse. Nel caso del poemetto, il ritorno del rimosso è multisensoriale e in ogni testo improvviso, nella forma di un lampo che è anche blackout. Così, il crematorio è richiamato persino dal grembiule di chi maneggia un fornello. L’ultima sensazione, la più forte, è il calore: l’esito di un climax tripartito di tipo sensoriale (olfattivo-visivo-tattile/termico). Qualsiasi forno rimanda e rimanderà ancora alle camere a gas: «Ma già l’odore / secco del grembiule / di Mutter / il colore del fuoco, del fornello / il calore / del forno».<sup>434</sup>

Si citeranno solo gli esempi necessari (per il resto si rimanda al poemetto). L’inventario si fa davvero spietato quando diventa elencazione delle parti corporee delle vittime, usate come materia prima per la filigrana dei falsari, per riempire le zone espositive di un museo, per la produzione del sapone: «cinque bidoni di capelli opachi»

---

<sup>433</sup> La poesia di Giovanni Raboni si intitola *Sogno di via dei serpenti*. Ivi, p. 179, vv. 5-9, vv. 20-22.

<sup>434</sup> Giorgio Cesarano, *La tartaruga di Jastov*, cit., pp. 76-77 (vv. 2-6).

(vv. 1-2), «una cassa di protesi dentarie / D'oro,» (vv. 6-7), «otto casse di sapone» (v. 19), «cenere. / Grassa» (vv. 25-26), «e corda» (v. 33).<sup>435</sup>

Fino a questo punto dello studio, gli oggetti, seppure con ruoli via via diversi (da tramiti di riflessione, a co-responsabili o collaboratori neutri della storia individuale e pubblica, a segni, qui, depositati nel quotidiano, di tutto il peso di una tragedia), sono stati sempre riuniti in un sistema più o meno sensato, che conferiva loro una posizione precisa.

In Cucchi qualcosa di questo sistema comincia a sfibrarsi, gli oggetti ad andare alla deriva. Il passaggio propedeutico all'inizio della loro 'fuga orbitale' è la lenta espulsione, dal corpo del poeta, del sostrato dei sentimenti. Ha scritto Majorino su Maurizio Cucchi:

Difficile scrivere dopo *Il disperso*, intrepido tragitto, che molto deve al narrare (e di grandi: Tozzi, Céline) nella fortuna-sfortuna di stare senza privilegi, tra gli altri. Pure, con passi a lato e slancio che in qualsiasi direzione si svolga ha il proprio esserci vivente quale fondamento, Cucchi si è mosso in più direzioni; mai gratuitamente, essendo tra i pochissimi che rimugina sentimenti (diciamo per unificare) fino alla loro metamorfosi scritta. Solo a quel punto, magari dopo anni e anni fuoriescono, espulsi.<sup>436</sup>

Il poeta che scriveva il proprio nome, facendosi non personaggio ma protagonista (palesando il proprio io nel nome proprio, sentendo l'urgenza di un'esibizione che qui non si giudica),<sup>437</sup> esce dalla scena di cui prima indicava elementi e coordinate, micro-scene, da dentro (infatti ne era la parte fondamentale, o centro, *insieme* all'eroe, poiché dalla presenza dell'eroe era legittimato). Scende le scale del palco ed entra nella quarta parete, sedendosi tra quelli che guardano. Diventa antieroe mentre esce di scena.

Dentro la scena rimangono gli oggetti. Dobbiamo immaginare questo passaggio dal centro al perimetro come un moto graduale. Mentre il 'poeta-ex protagonista/quasi

---

<sup>435</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>436</sup> Giancarlo Majorino, *L'epoca del gremio*, in *Poesie e realtà*, cit., p. 236.

<sup>437</sup> Una tendenza anche ermetica, e non a caso enfatica nel 1963 'e dintorni'. Mi riferisco a *Nel magma* di Mario Luzi. È uno spunto che, credo, potrebbe portare a interessanti sviluppi (in particolare soffermandosi sul carteggio Luzi-Sereni nella fase sia precedente al libro citato sia agli *Strumenti umani*).

capro espiatorio che si *oscena*/quasi antieroe' scende le scale, costituisce la punta di un movimento corale: lo seguono gli altri componenti (personaggi, oggetti, un corredo vario) che erano sul palco. Gli vanno dietro. La 'rottura' (dell'ordine, o sistema) che, come vedremo, ha diversi ritmi negli ultimi poeti dello studio (esplosivo, lento, lento ed esplosivo in una modalità 'a bassa voce', un ritmo migratorio, oppure linguisticamente misuratissimo), riproduce la de-responsabilizzazione poetica *in fieri*. Non solo fondamentale, ma (lo si azzarda) il processo è forse necessario, ovvero non del tutto premeditato dall'autore: ma meglio, il frutto di un moto ciclico in cui all'unisono ruotano la storia, le persone, la società fuori e dentro, i segni e le ferite.

Il perimetro ha un ruolo non meno cruciale del centro. Il titolo *In attesa del dramma* che si legge nel *Disperso* racconta un'attesa in quattro momenti (la serie raccoglie quattro testi numerati) e porta il lettore a riflettere proprio su cosa sia 'l'attesa del verbo *dráho'* (*δράω*),<sup>438</sup> dell'azione insita nel dramma («sta per piovere», «preludevi all'», «in attesa e in assenza dell'evento»). Il lemma («attesa») non è vago, ma specificamente usato per indicare una forma inespressa nel suo 'non avere ancora' trovato un'espressione.

È il solito giro... dicevi... compitavi:

- in pochi a passeggio con il vento  
che butta in faccia terra. Il sole  
scappa sull'altro marciapiede.

Preludevi all'idillio:

- Il mare... vicino la ferrovia, mentre  
sta per piovere.

In attesa e in assenza dell'evento:

- Se uscisse dal portone che non sa  
dove andare... cosa fare...  
(ma guarda tu quei due che sguardi...

---

<sup>438</sup> In gr. «compiere, fare», etimologicamente all'origine della parola «dramma».

adesso si avvicinano... mi pestano...  
mi lasciano svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante...)

[...]

Perdurante l'assenza; spasmodica  
l'attesa;

[...]

Si vedano poi le proiezioni ortogonali. L'effetto  
del dramma sul protagonista  
in seguito: come assorbito, incassato  
(o devitalizzato).

L'occhio si fa più registico che attoriale: anche la 'realtà abbandonata' rimasta sul  
palco non è del tutto vuota, chiede uno sguardo riempitivo che la intenda  
organicamente come un insieme.

La scena è *complessa*: siamo sicuri che voglia dire confusa? Si propone adesso, sul  
finire dello studio, di guardare alla *complessità* non solo e non più come *delicatezza*  
di una questione letteraria, ma anche e soprattutto come *ricchezza* (di spunti, visioni  
e occasioni) verso la quale bisogna operare una scelta.

Un'ultima considerazione sul *Disperso* di Maurizio Cucchi, che chiama in causa i  
nomi, in particolare, i nomi di cosa. Colgo quest'inciso per suggerire alcuni  
importanti nodi di questo libro, che qui non si potranno sciogliere (per assenza di  
spazio e di tempo, e perché le parole messe insieme già sovrabbondano), ma che  
bisognerebbe almeno notare, intanto: la figura della *fissazione* e, senza dubbio, del  
*fascino dell'orrido*, altro *Leitmotiv* cucchiano; infine, le «diapositive a ruota  
libera»<sup>439</sup> che scandiscono il movimento progressivo verso il 'periptero' (che  
chiamo così arbitrariamente), ovvero il perimetro della casa-tempio, casa sacra

---

<sup>439</sup> Cito ancora dal *Disperso* (1976), p. 19.



anche se il tempio è intimo: il graduale e sofferto transito che Cucchi descrive e racconta come un trasloco.

Quanto ai nomi di cosa, vorrei solo portare l'attenzione su una chiave di volta che riguarda due 'inizi'. Il primo è l'*incipit* del poemetto:

Nei pressi di... trovata la Lambretta.

Il secondo è quello che apre la parte eponima del libro:

Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati  
un diario intimo ricco di annotazioni.

Tra i due *incipit* si colloca una lista vera e propria, anche se apparentemente eterogenea e insensata, di oggetti 'senza nome' (si capirà più avanti perché). Si elencano quelli che sono riuscita a leggere (è possibile che ne sia rimasto fuori qualcuno), includendo le integrazioni delle parti del discorso, come aggettivi o complementi (più qualche punto interrogativo e parentesi), a cui sono significativamente abbinati: «fascia elastica», «foto», «dente di latte», «ricciolo», «dieci lire», «bicchiere rotto», «pestacarne abbandonato», «mela mezza sbucciata», «bottiglia del vermouth», «i fiaschi», «le bottiglie vuote», «tutti gli ombrelli», «i bottoni della giacca», «il lampadario che dondola», «la targhetta della porta», «vetro rotto?», «vaso caduto?», «i libri e il pianoforte», «una sedia», «i piatti di alluminio», «la pistola», «il bastoncino», «la cordetta col vestito», «il temperino», «il sanguiss», «l'astuccio», «le scarpe», «il paletò», «pezzi di legna», «tolle», «bellissime cianfrusaglie», «sacchetti di plastica», «elastichini», «lucchetti», «palline di gazosa (verdi)», «chiodi», «bulloncini», «cacciavite», «cerotti», «i detersivi nell'armadio a muro», «le bottiglie dell'olio e dell'aceto», «roba che chissà / potrebbe servire a qualche cosa», «bottoni pennini»,<sup>440</sup> «la boccetta dell'inchiostro», «i tacchetti per le scarpe / da pallone», «naftalina», «immaginette», «la coroncina del rosario», «contagocce», «bottigliini», «turaccioli», «la macchinetta / per forare i biglietti / del tram (vecchio cimelio)».

---

<sup>440</sup> L'asindeto è nel testo.

Si è scritto ‘oggetti senza nome’: è una scelta. Il poeta, infatti, nel caso di ogni oggetto sopra elencato, ne *registra* la presenza. Sicuramente li mette in risalto, in qualche modo. Ma li trova? Li salva dalla schiera vorticante che gli si stringe / allarga intorno?

I due *incipit* riportati sopra preparano la presentazione dei due oggetti con un verbo preciso: trovare. «*Trovata* la Lambretta», «*Rinvenuto*<sup>441</sup> tra gli effetti personali abbandonati un diario intimo». <sup>442</sup> «Nei pressi di...», riferimento spaziale sospeso/assente, diviene «tra gli effetti personali abbandonati», l’articolo determinativo «la» diventa l’indeterminativo «un», ma ciò che davvero conta è che entrambi gli oggetti hanno un nome che è loro assegnato grazie al gesto della loro ‘scoperta’, del loro rinvenimento da parte del poeta/antieroe nel bel mezzo di un abbandono (da intendere in più di un senso, almeno come condizione delle cose e, almeno e ovviamente, come abbandono del padre – soggetto e complemento oggetto). Forse la scoperta andrebbe qui intesa come salvezza.

Sul suo sito, Guido Oldani invita letteralmente gli utenti in questo modo:

Questo sito vuole rappresentare, almeno in parte, il fenomeno del Realismo Terminale, poetico ed altro, che si va manifestando in noi e anche contemporaneamente nei cinque continenti.

Chi vorrà aderire parteciperà alla costruzione di una torre comune, anche questa realistico terminale, che non finirà mai. Una specie di racconto dei racconti per dare una voce semplice ad un accatastamento anche complesso e fecondo.

Il sito, scrive Oldani, seppure parzialmente, *vuole* rappresentare un fenomeno. Chi *vorrà* aderire, *parteciperà* all’edificazione di una *torre comune*, realistica e *terminale* e *che non finirà mai*.

---

<sup>441</sup> «Rinvenire» riecheggia senza troppi passaggi l’*invenio* latino, «trovare». Un trovare di nuovo che, forse, è possibile proprio grazie a un moto di rinascita.

<sup>442</sup> Di certo lo scooter ha un nome molto più connotato del secondo, «diario», anche per la sua origine etimologica ‘idronimica’ (Lambretta deriva infatti dal fiume Lambro, nel quartiere milanese di Lambrate, dove si collocavano gli stabilimenti industriali di produzione), ma qui non interessa.

L'aggettivo «terminale» riferito a «realismo», allora, è leggibile come «aperto», «sospeso», «comune» e «in espansione». Un messaggio abbastanza chiaro, confermato dall'immagine successiva della 'catena aperta dei racconti': la prima eco del «racconto dei racconti» dalla citazione sopra, in un lettore attento, viene probabilmente dal *Cunto de li cunti*, celebre raccolta seicentesca di fiabe di Gian Alesio Abbatutis (ma potrebbe anche ricordare la più antica *Le Mille e una notte*).

Vorrei ora sostare su alcune immagini (da intendere come problemi). All'incontro, tenutosi il 17 novembre 2022 presso l'Università Cattolica, *Realismo terminale: il futurismo del terzo millennio*, organizzato per presentare il nuovo volume dell'omonima corrente,<sup>443</sup> è stata riproposta la metafora (ancora, immagine problematica) a cui Oldani, alla fine delle righe riportate sopra, vorrebbe dare una «voce semplice». Riagganciandosi al Manifesto di Marinetti, in un discorso relativo al ritmo (veloce) del tempo 'contemporaneo di allora', per confrontarlo col ritmo del presente, anche Langella ha ripreso il termine «accatastamento», proprio contrapponendolo alla *velocità* futurista (alla cui forza simbolica si sarebbe semplicemente sostituito). Langella, di seguito, ha esemplificato ulteriormente il nesso, chiamando in causa un'icona (terza immagine problematica, se si dimentica per un attimo il cattivo ab-uso che si fa oggi del termine), stavolta desunta dal mito: il centauro. Ha ricordato come, pensando alla sua origine (quando era davvero un *mito*), la creatura metamorfica combini nel nostro immaginario una figura tra l'animale (il cavallo) e l'uomo, e come invece, oggi, essa possa analogamente connotare il 'motociclista': 'personaggio composto' dove al cavallo si è sostituito il motociclo potente, il metallo, la macchina. È un punto interessante su cui vorrei insistere un momento, ponendo un paio di domande, la seconda dipendente dalla prima:

- 1) Il mito è diventato un racconto in cui all'animale si è sostituito il metallo (*metamorfico* è diventato *ultra-*, o *sub-umano*)?
- 2) Cosa potrebbe significare, in caso affermativo?

Una prima ipotesi: la metamorfosi che agisce oggi sui 'singoli di molti' (ricordando Majorino) del nostro presente, è un processo naturalmente 'figlio' dell'entusiasmo che a inizio Novecento rimbombava nel motto marinettiano per una guerra «sola igiene del

---

<sup>443</sup> *Il gommone forato. La poesia civile del Realismo Terminale*, a cura di Tania Di Malta, Pasturana, Puntoacapo Editrice, 2022.

mondo». Il momento 'logicamente successivo', cioè, sarebbe comprensibilmente l'invocazione di una *pace* «sola igiene nel mondo». Viene anche da chiedersi cosa invocherebbe, oggi (2022), Marinetti (ancora la guerra...?).

Il termine «accatastamento» è usato per rappresentare un momento storico in cui gli elementi continuano ad accumularsi ed è diventato molto più difficile prendersi tempo per capire, per guardarli uno per uno, in quanto sono tutti indistinguibili sulla catasta. Probabilmente sceglierei un'altra immagine. Non so quale, ma un'immagine che, mantenendo l'accatastamento, contenesse anche la *velocità* dello *Zang Tumb Tumb* 'urlato' da quell'avanguardia primonovecentesca. Analogamente, infatti, credo che *quella* velocità sia solo un sinonimo del nostro (di noi che viviamo nel 2022) «accatastamento». Abbiamo un vantaggio, però, a ben guardare: siamo a conoscenza del passato 'avvenimento' di quella *velocità* (l'abbiamo vista).

«Catasta» (termine da cui deriva «accatastamento») è una parola che in origine indicava uno spazio ben preciso: il 'palco', ma forse sarebbe più opportuno scrivere 'banco', su cui erano esposti gli schiavi quando dovevano essere venduti. Oggi «accatastamento» significa, per estensione, ammasso di *roba*. Al di là della triste traccia storico-sociale, vale la pena sottolineare che il termine «accatastamento» ci suggerisce per omofonia un altro termine (che, lo evidenzio, ha un'altra origine etimologica, dal greco bizantino), «catasto», creando un qualche legame (anche solo fonico, appunto) di reciproca implicazione. Il catasto, se si considera ancora l'etimologia, nasce dal gesto (e bisogno sociale) di riportare (*katà* e *stikon*), «riga per riga». È soltanto una suggestione.

Guido Oldani ritiene che il volume del 2010, *Il Realismo Terminale*, sia di certo il suo manifesto di poetica, *il* libro da eleggere come massimamente rappresentativo della sua opera, dove convergono tutti gli altri, abbattendo qualsiasi cronologia editoriale (ve ne sarebbe, infatti, una implicita molto più forte). Tuttavia, forse, tra le maglie di questa dichiarazione, volendo scegliere un libro di poesia (che metta insieme testi poetici), l'autore stesso ci suggerisce, sempre sul suo sito, un altro titolo. Parlando del volume *Il cielo di lardo* (2008), scrive:

La raccolta compare due anni prima del Realismo Terminale, che è la poetica che lo giustifica.

Come mai nasce prima il figlio del genitore? Semplicemente perché il genitore, pubblicato nel 2010, era stato concepito almeno un decennio prima, laddove la millenarietà si è spezzata.

Ci si fida di quest'indicazione per due motivi: sia perché, come si farà per tutti e tre gli ultimi autori dello studio, si vuole presentare un libro per ognuno (*un* capitolo, un campione preciso che possa dare prova dell'ultimo 'movimento' del percorso) sia perché ritengo che, tralasciando la spiegazione che completa la citazione sopra, l'essere 'i figli prima dei genitori' possa costituire una fotografia abbastanza fedele del nostro tempo (forse prima di definirlo come 'veloce accatastamento').

Che il cielo sia di lardo, immagine di primo acchito piuttosto forte, quasi fastidiosa, potrebbe suggerire due cose: la legittimazione dell'accostamento sinestetico e del compenetrarsi di piani (così come di animato e inanimato), che attraversa il libro. Oppure, metaforicamente, un invito a spingersi oltre quel cielo, poiché sotto il suo strato adiposo dev'esserci dell'altro.

Cercando di ascoltare quanto suggerisce Oldani rispetto alla complementarità del libro del 2008 col movimento da cui 'germina', dobbiamo notare che l'apertura intrinseca all'aggettivo «terminale» (spiegata sopra grazie all'aiuto della metafora della torre), si coglie almeno in un aspetto.

Prima, una premessa: un certo 'tramontare' della lombardità (come suggerito da Luzzi) si distingue in effetti nella musicalità del verso di Oldani. La presenza dell'endecasillabo, nel volume, è massiccia, e dunque molto orientante. È evidente come il poeta *non* scelga la discorsività a cui alludeva Pasolini nel 1954, ma il canto, 'alla toscana'. Eppure, si tratta di un verso molto aperto, nel senso di 'predisposto a muoversi', verso continui ribaltamenti e contaminazioni, sostanzialmente sul piano del significato: come già suggerito, nel mescidarsi di sfere sensoriali, ma anche e nondimeno, dei punti d'osservazione. In questo, più che in altro, si dovrebbe cogliere l'ultimo tenue filo che connette Guido Oldani alla maglia ripassata ed esplorata fino

ad ora, della Linea lombarda. Il ‘ribaltamento’ che si coglie nella sua poesia, anticipato dalla deriva degli elementi osservata in Cucchi, investe ancora gli oggetti,<sup>444</sup> ma adesso si restringe nel *focus* (soprattutto per il ritorno alla voce singola dell’autore, con l’effetto di una nuova centratura).

La forma del *ribaltamento* di Oldani si ricollega molto a quel «lardo» messo a titolo, ovvero al punto di vista diverso (del lettore) che osserva il sostantivo senza giudicarlo negativamente, dopo averlo guardato con pregiudizio. Il lettore si può presto accorgere, infatti, che c’è un messaggio: lo strato sopra dice sempre qualcosa di cosa c’è sotto. Lo si coglie bene nella poesia intitolata *I due*: pertanto, i cappotti sono così eloquenti da avere una dignità superiore alla persona. Non si tratta tanto di una personificazione, infatti, ma meglio di una ‘sovra-personificazione’: gli indumenti, sì, «siedono vicini» (v.1), *come* individui senza sostanza, «due bucce vuote di banana» (v. 3); eppure, qualcosa avviene mentre i loro ‘indossatori’ stanno muti, qualcosa che va oltre l’assenza di dialogo tra i loro occhi, che «neanche a ballare suscitano brio» (v. 6). Dei due cappotti, infatti, «si parlano le [...] cicatrici» (v. 4).<sup>445</sup> Gli oggetti, qui, mostrano un *di più* in grado di dire qualcosa di importante, e di altrimenti incomunicabile dalla sostanza sotto: il lardo sopra il cielo, il cappotto sopra i due soggetti, e ancora gli abitanti chiusi nel mondo-lavatrice, i «soli amanti», anche loro ‘sopra’ (in quanto valorizzati) rispetto ai coniugi che aspettano la fine della centrifuga, e che (si immagina il lettore) guardano, forse un po’ ipnotizzati, l’oblò dell’elettrodomestico. Analogamente, la ghiaia ribaltata dal cassone di un camion è l’immagine scelta per riprodurre l’interazione tra la patria e il *noi*, pluralità rovesciata e amalgamata nel testo *Milano*, come una serie di «uova [...] in un budino» (vv. 5-6); la massa, cioè, è destinata all’anonimato oppure, nella migliore delle ipotesi, a costituire l’*indistinto* necessario perché la poesia ‘vada dove vuole’, ricordando Anceschi, cioè il punto da dove si è partiti.

---

<sup>444</sup> Che, come vedremo, assumerà ancora altre declinazioni in Buffoni e Pusterla: dall’uscita di scena dell’antieroe e dopo l’acquisita prospettiva corale *da fuori*, si offrirà come sincronia di materia e antimateria in Buffoni, poi come ‘bicchiere più mezzo pieno’ che mezzo vuoto, in Pusterla.

<sup>445</sup> Il testo è tratto da *Il cielo di lardo* (Mursia, 2008).

I due ultimi libri su cui mi soffermo, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*<sup>446</sup> e *Tremalume*,<sup>447</sup>rispettivamente di Franco Buffoni e Fabio Pusterla, viaggiano insieme molto più di quanto possa sembrare.

Tutto comincia, nel primo testo, con l'esibizione del 'dramma bilaterale'. Potremmo già fermarci un attimo. Non è l'oggetto-*libro*, banalmente, un organismo bilaterale di cui ancora (almeno da 3.500 mila anni, considerando le ipotesi di datazione di quello della *Genesi*) disponiamo, come fosse una porta da cui entrare e da cui potere uscire? Non ha forse, quindi, un *double face* (fronte-retro, scrive Buffoni, *recto-verso*, potremmo aggiungere) molto simile a quello del «nostro antenato più antico» (primo testo, p. 11), che ha bocca e intestino, da cui il mondo entra, da cui il mondo esce...?

Si suggerisce, prima di 'aprire il volume', proprio di *guardarlo* come un oggetto; il suo fronte (*recto*) è un'epigrafe.

Le prime parole che si leggono sono infatti una traduzione di Buffoni dal frammento 11 di Varrone Atacino:

E vide il mondo girare intorno all'asse  
Celeste, e sette cerchi – l'uno nell'altro –  
Emettere in accordo eterno un suono...

Il retro (*verso*) del libro, invece, assunto metaforicamente come il luogo finale in cui il poeta ci consegna le ultime parole, è a p. 154. Congedandosi, nella nota esplicativa finale, come ultima frase il poeta dichiara che, prima di quello che leggiamo nel volume edito, aveva dato un altro nome al pianeta dell'ultimo testo: prima di espungerlo/variarelo, cioè, aveva intitolato altrimenti la poesia sull'anti-terra *TOI-700 D* (o alter-terra, insomma il pianeta che con questa sigla alfanumerica dà il titolo al testo che chiude il volume, eponimo dell'ultima sezione). Così, il piccolo corpo celeste che potenzialmente è un'altra Terra abitabile e che per questo, prega il poeta, andrebbe 'lasciato stare', era stato affettuosamente battezzato dal poeta «*Terra bibula*» («è il titolo originario di questa poesia»).

---

<sup>446</sup> Si tratta dell'ultimo libro di poesia dell'autore, uscito per Mondadori, "Lo Specchio" (2021).

<sup>447</sup> Fabio Pusterla, *Tremalume*, Milano, Marcos y Marcos, 2022.

Non si scende nel dettaglio delle ragioni di questo fronte/retro, o organismo bilaterale, non si potrebbe. Ma forse vuole dirci qualcosa?

Cosa è accaduto, tra il processo traduttivo con finale endecasillabo ben soppesato e musicale, e la consegna/confessione di questo ‘battesimo’ del ‘pianeta anti’, *nomen* poi omesso (protetto)?

In quest’ultimo segmento di studio, si fa ancora preponderante lo sguardo ‘allargato’. Si coglie davvero, infatti, non solo un infittirsi del sistema, che diventa plurisistema. Lo si è detto in modi diversi, ma di fatto è sempre lo stesso fenomeno: che l’eroe venga meno col proprio ‘piano cartesiano’, e l’antieroe sia costretto a reinventare il cosmo, la scena, la realtà, trasmigrando col suo corredo di punti di riferimento (fino a pochissimo fa, oggetti, adesso piuttosto, principi epistemologici), o limitandosi a ‘ribaltarli’ stando fermo, come in Oldani, non è dissimile dal dire, più semplicemente, che l’occhio si allarga moltissimo.

Sia l’antieroe sia l’occhio, infatti, non hanno scelta: il mondo si è stratificato nei suoi linguaggi, ovvero nei suoi modi e *mondi* di comunicazione (non è un caso che uno dei riferimenti più ‘all’avanguardia’ del libro di Buffoni sia l’Artificial Intelligence, o AI), ci parla da ogni lato e chiede di essere ascoltato.

Non si può ignorare come la ‘concatenazione dei mondi’ del nuovo contemporaneo abbia ormai penetrato la poesia. E per *mondi* si intendano anche le svariate prospettive epistemologiche, che ora convergono (la nomenclatura scientifico-medica, persino l’elettronica, con i loro acronimi e vettori), ma anche le ere geologiche con le loro stirpi, o i gruppi ‘larvici’ che somigliano in tutto alle comitive ‘rockettare’ (si veda *Vondelpark* -p. 49-, dove i «i fruitori dei concerti rock» -v. 8- del parco di Amsterdam, come «L’Aphareta vondelparkensis» -v. 10- al buio, alimentano le proprie larve), quindi addirittura le materie, intese come discipline scolastiche, con le rispettive norme, regole e coefficienti (un movimento di rapida analogia si innesca persino tra l’economia spicciola ‘da busta paga’ e i movimenti intergalattici, quando «i due milioni» che misurano il ritmo dell’estensione della Via Lattea sono «come la pensione in lire della mia amica Insana», nel testo *La pupara*, p. 91, vv. 7-8).

Il *dove* del libro di Buffoni è sicuramente una cassa di risonanza di salti e ritorni («i monti di Luino rimbalzano pensieri / Come ben lanciati boomerang», *Pezzi di tempo*



*II*, vv. 3-4, p. 88) e continue *echoes* analogiche tra le miriadi di mondi che possono (ora) convivere e che *devono* (d'ora in poi) essere guardati come realtà compresenti, se ci si vuole far perdonare la recidiva colpa, della coazione umana «a bestia-coscienza del secolo breve» (di cui restano tracce ovunque, come la tossicità nei polmoni di un ex fumatore, p. 12).

In altre parole, se ci si vuole svegliare moralmente, realizzando che urgerebbe proteggere un pianeta ormai destinato al suicidio (per il tramite delle nostre mani), dovremmo farci attraversare dall'«entusiasmo» (p. 109, o almeno dall'«emozione», p. 115, fibrillazione che contagia il poeta che legge un articolo e che, non a caso *come* lo scienziato scrivente, lavora per una *quest*) proprio del ricercatore, quando ha la conferma di un'intuizione extra-ordinaria: l'infinitesimale vibra nell'infinito. Lo dice la scienza, non la poesia, ma in fondo, lo dicono entrambe, in questo libro, e di continuo. *L'Algoritmo pas de deux* mantiene il *ritmo* del lemma iniziale («algoritmo»), ma lo applica a una 'danza tra galassie', un passo a due, appunto: è lo stesso algoritmo, infatti, capace di rilevare le galassie e di far reagire alcune proteine a livello molecolare.

La cassa di risonanza che risuona, lo fa in senso concentrico (rispettando per tutto il corso del libro l'epigrafe dei sette cerchi, uno nell'altro), e può farlo grazie a una logica in cui il tassello fondamentale è quello che salta fuori: l'ictus di 'differenza' che scombina le regole e suona benissimo, anzi, 'eccezionalmente', garantisce la regola. Così l'«anello mancante» del testo *Evoluzione* (p. 14), dedicato al *Facivermis* che resiste grazie alla sua anomalia (diversamente dagli altri vermi, senza zampe o con le zampe omogeneamente distribuite, le sue sono spinose e intorno alla 'testa'), diviene una delle parole-chiave sullo stesso livello di altri sinonimi ugualmente 'chiave', come ad esempio «glitch» nel testo d'apertura.

L'esplosione di questo libro, *Betelgeuse* (donna-cosmo, donna-madre, madre-intuizione nei nessi continui) è un femminile inesplosivo. La lingua di Buffoni è chirurgica e scientifica, davvero *british* nel riportare i calcoli, nel suo contare e tener traccia dei dati, e in questo è 'silenziosa', appunto inesplosiva mentre narra l'esplosione: solo raramente ammette dei piccoli strappi lungo i quali si intravede il poeta che si espone, palesando (appena) l'entusiasmo che l'ha portato a immergersi in questo suono plurale.

L'esplosione è cosmica (*Cosmica esplosione* è il titolo a p. 18), purgatoriale quando della seconda cantica dantesca Buffoni riplasma alcuni versi (in particolare, i vv. 27-29 del canto VI) per spiegare l'esplosione di Ofiuco, superammasso luminoso. Ma, in fondo, è un'esplosione anche quotidiana, una disperazione minuta, quasi una malinconia, se la *Stella rossa* su cui si impernia tutto il libro impallidisce e diventa esangue proprio come «una vecchia stazione di servizio / sulla Milano-Torino» (vv. 10-11 del testo).

Qualcosa, in questi ultimi versi, di certo, richiama la poesia *Linea lombarda* di Luciano Erba. E non è tanto la linea, né propriamente la figura della «stazione» (nessuna delle due tra l'altro è qui ferroviaria, come in Erba, ma sono entrambe autostradali): piuttosto, a richiamare la fonte erbiana è il 'divenire vecchio' del luogo del viaggio, ovvero il passaggio («quando cambio da Lambrate a Garibaldi», scriveva ironico Erba) che dev'essere abbandonato, ora che si è svuotato.

Quel cambio (di linea ferroviaria) deve spostarsi, 'traslitterarsi', adesso, come cambio di prospettiva (poetica, politica: di sguardo, qui, cioè essenzialmente *ottica*, dove risuoni il verbo greco di micro e macro-scopico), di pari passo alla nuova stratificazione ed espansione dei sistemi che intanto, «continuano a morire» (v. 3, p. 22, con violenta eco eliotiana - «we who were living are now dying / with a little patience»).<sup>448</sup>

Il lemma «linea», in effetti, in questo libro c'è. La sua unica occorrenza riguarda proprio una linea ferroviaria, spietatamente interrotta. Si menziona, dunque, tale presenza, giacché non si potrebbe fare altrimenti (anche se si ignora se vi sia un richiamo, consapevole o meno): nel testo *Il ponticello* (p. 47) si legge come alcuni reduci si preparino a rincasare: «un treno sovraccarico è in partenza verso Sud, / Salgono al volo sul tetto d'un vagone [...] Sanno che non sarà per molto / La linea poi è interrotta / [...] / E lui si erge sulle magre gambe / Per gridare più forte la sua gioia al Sole / [...] / Mentre un nero ponticello / si avvicina alle sue spalle / [...] / A interrompere il canto / con uno schianto secco». Non importa chi sia il *lui* della poesia, qui, ma forse conta chiedersi: *cosa* simboleggia, così freddamente, il personaggio 'falciato'? La scena riecheggia il meccanismo tragico della *hybris* della

---

<sup>448</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, vv. 329-330.

tragedia greca, con conseguente invidia degli dèi e punizione. Tuttavia, la tonalità ancora estremamente scientifica e lucida, porta a inferire che non ci sia proprio un intento tragico mirato a suscitare qualsiasi tipo di catarsi, o commozone.

Betelgeuse simboleggia un ultra-cosmo dove, in sofferta sincronia, stanno: i sistemi come discipline e come galassie, coi loro pianeti, ovvero la Terra, ferita esattamente come Venere e la Luna; il 'sottoterra' da cui, dopo alcuni scavi per la costruzione della metro di Città del Messico, riemergono i corpi dei «primi schiavi africani trasferiti / nel Vicereame della Nuova Spagna» (p. 62, vv. 3-4), con ancora impressi i segni della violenza, e analogamente i lombrichi e altre specie viventi, animali (i volatili e i salmoni che vanno controcorrente), entomologiche o microscopiche, specie 'bambine', come la nipotina Giulia, e altri nomi persi e dispersi senza ulteriori notizie al di là del loro nome-corpo, da ritrovare.

Betelgeuse, un tempo la più luminosa della costellazione di Orione, si sacrifica per i propri 'figli': espandendosi, li «fagocita» (v. 7) mentre perde intensità. L'immagine è materna nel suo senso più sacrificale. Il *femminile* 'fagocitante figli' è cercato anche a livello linguistico, a costo di cambiare idioma. Per indicare il Sole (per antonomasia, maschile), Buffoni scrive infatti *Die Sonne*. Anche *Die Sonne* andrà incontro alla sorte di Betelgeuse, ci avverte il poeta, «ma non c'importa / perché lo farà tardi / dopo che saremo rincasati». <sup>449</sup>

Considerando questi ultimi versi, credo sia abbastanza importante sottolineare che dalla lettura di *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* non resta affatto l'impressione di un monito o volontà di comunicarci di 'stare in guardia'. Potrebbe. A volte, forse, il poeta è tentato da questa via, laddove ci propina dettagli e prospettive molto più che apocalittiche, seppure 'a voce ferma', sempre lucida, razionale («e si prevede per altri quattro almeno»), quartultimo verso del testo *La superficie del sole*, p. 23), soprattutto perché quelle liste di dati e scenari certi ci additano come gli inequivocabili criminali: i colpevoli.

Ma cosa urge dirci, a Buffoni?

Non si può rispondere con certezza. Ma sotto i cristalli della misurata pronuncia poetica, che avverte, bilancia e, come si è visto, non forza troppo il piano empirico

---

<sup>449</sup> *Betelgeuse*, in Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021, p. 22, vv. 10-12.

razionale (non solo debitore a W.H. Auden e a Emily Dickinson, ma ai filosofi Hume, Bacon, forse Mill) e 'basico', lucido, talvolta si coglie qualche sferzata: forse in prossimità di quei punti, si ipotizza, affiora qualcosa che neanche il poeta controlla, e una stringa di messaggio viene lanciata non del tutto consapevolmente. In un caso, almeno, è un messaggio speranzoso. Penso al testo *Luna* (p. 24), dove negli ultimi versi si assiste a un'inversione ironica ma anche utopica: per superare la corsa alla conquista degli strati di ghiaccio himalayani tra India e Tibet, che contrappone indiani e cinesi, il poeta invita a ripensare la guerra (ormai avvenuta, ovvero *ex post*- importante in quanto ne diventa una riscrittura, non un proposito) come un gioco: «Giocheranno anche a palle di neve / Con l'ossigeno tratto / Dalla regolite lunare».

Qualche altro accesso romantico, altrove, sconfinava nel tragico. È un altro tipo di rovesciamento o 'ripensamento' del dato, e ad esempio lo si trova nel testo *Venere* (p. 25), un altro microcosmo in via d'estinzione; tuttavia, prima di suggerire, appunto, la direzione fatale e apocalittica in cui versa il pianeta, menzionandone la pericolosissima temperatura termica ormai irreversibilmente raggiunta, lo si presenta come unito per 'sorellanza' (nell'immaginario del poeta) a un luogo del cuore, Campo dei Fiori, nei pressi di Varese.

In altri casi, il romantico resta tale, pur sempre nel rispetto dell'analogia: nel testo *Angelo mio* se ne ha un'esemplificazione fragile e più commovente, rispetto alla maggior parte degli altri testi. Questo accade grazie alla comparazione della reciprocità tra le diverse velocità galattiche e un rapporto d'amore tra due persone, coi loro ritmi e modi differenti.

Inoltre, aspetto che ritornerà nel libro di Pusterla, mi pare molto incisiva, dal momento che la si potrebbe cominciare a pensare come potenziale nuovo stilema della poesia più recente (non solo 'lombarda' o post-lombarda), destinato forse a imprimersi in altri casi e autori. Si tratta della *filastrocca*. Essa si dà, in modo singolare, come pronuncia solo apparentemente 'ludica', ma in realtà serissima, premonitrice, austera: l'unica, forse, forma usata per esporre delle certezze.

Nel caso di Buffoni il testo si intitola *Milk way*; si noti bene, non più «Via Lattea», ma «Via Latte», quasi a suggerire che l'accento dev'essere messo sul *nutrimento* materno, non più sulla luce; un nutrimento fatale, però, in questo caso, che porta

alla morte (si ricordi Betelgeuse, che mentre fagocita, allo stesso tempo muore e ‘spegne’ i propri figli, dove riecheggia la sorte paradossale del Conte Ugolino: «Poscia, più che ‘l dolor poté ‘l digiuno», *If XXXIII*, v. 75).

La scena inesplosa, ma che esploderà, continua a muoversi, e a risuonare, come attraversando un rischio, seguendo il moto eterogeneo di un’imprevedibile tettonica a zolle: continuano ad alternarsi piccoli proclami, poi scorci illustrativi, qualche lampo d’amore.

A questo punto, però, una domanda viene spontanea: c’è un ordine, o filo, che possa rendere la cassa di risonanza meno in sincronia e meglio ‘dipanabile’ lungo un senso di decodificazione? Anche ammettendo di non individuare un punto A e un punto B, che probabilmente mancano, si può affermare che si origlia, quantomeno, una logica, come un osso sottile ben nascosto, ma fondamentale ai fini della struttura.

L’ultimo verso del testo *Neanderthal* (p. 53) resta aperto, come fosse una domanda sulla domanda: «alla domanda sul perché si estinsero...»: riportando una domanda, il poeta cessa di fare da tramite o *reporter*, troncando, appunto, il *reportage* coi tre punti di sospensione, e non fornendo quindi la risposta. Ma nel testo successivo, quest’ultima compare (p. 54): la ‘colpevole’ è la proteina, quella che gli uomini di Neanderthal avevano e noi *homini sapiens* non abbiamo. La dinamica interrogativa (che quasi identica torna, un anno dopo, in *Tremalume*) di dubbio, è forte: chi sono i vincitori? E i soccombenti? Chi sono quelli che ‘vanno avanti’, o forse, che ‘sono avanti’? Gli estinti o i continuatori dell’evoluzione?

È vero, la dizione di Buffoni, anche qui, è lucida: ma quando il poeta registra che i Neanderthal hanno *in più* la proteina (la ‘differenza’), rimanendo memori del significato attribuito dal poeta finora all’elemento eccezionale, intenderà davvero quell’«in più» in modo imparziale?

Ci si dovrebbe ora soffermare su *Avevano gli incisivi appuntiti*, già menzionato e relativo agli schiavi che ‘portarono’ in Messico l’epatite B e la framboesia (malattia venerea), e che di conseguenza furono sostituiti da nuovi schiavi, senza più denti a punta, «per mancanza di tempo e decadenza di culture» (p. 62, v. 9).

Nel testo, si continua, «parlano i loro scheletri trovati» (v. 10) sottoterra, e rivelano malformazioni, «segni di malnutrizione» (v. 14): ecco la vena, forse, l’osso. Il male,

sia pure se restituito in una veste ‘scientifica’, è ineludibile ed è *qui e ora*, come frutto di un itinerario assolutamente logico. È *ineludibile* come l’antimateria, che non è l’opposto della materia: solo ciò che non si vede. Male e bene convivono. La mia ipotesi di lettura è, in definitiva, che nel suo libro Franco Buffoni ci stia anche comunicando che, fosse anche il male, adesso, la materia visibile, urge ritrovare ciò che sfugge all’occhio nudo: il bene. Non solo urge, ma si può (grazie al fatto che bene e male sono compresenti).

In questa luce «il vincitore eretto» (p. 67, o eletto?), che letteralmente (cioè anche nel testo) affiora nell’ultimo verso di *Muratori a Pompei* (p. 66), è «il gladiatore *soccombente*<sup>450</sup> / nell’affresco appena riscoperto» (p. 67, vv. 19-20). Mostra una ferita sul petto e sul polso da cui esce sangue, come un martire, scrive Buffoni, ed era rimasto lì sotto, dall’eruzione vesuviana del 79 d.C., «sommerso ad aspettarci!» (v. 25). Ad aspettarci, ed ora è riemerso vincitore. Ma, viene da chiedersi, possiamo forse evitare di subirne il ‘ghigno’, ritrovare la forza del perdono, ovvero perdonarci? Convertire, in un’antimateria di bontà, il ‘senza perdono’ a cui ci hanno/siamo assuefatti?

Così, pur avendoti presente in fase Rem,  
quando entro in non-Rem come alla metro  
Mi scivoli via senza perdono.  
(p. 104, vv. 14-16)

È vero, le eruzioni continuano a declinarsi e cambiare tessuto di pertinenza, dal suolo vulcanico alla cute, come si legge in *Le eruzioni d’acne di Eleonora d’Aquitania* (p. 74), esempio abbastanza culminante di una visione scientifica portata dentro ‘i libri’ («i libri medievali sono un hd drive di monaci e scrivani / Nobildonne poeti e cavalieri / Con gli strafilococchi aurei nasali / E i probionibacteria di eruzioni d’acne / Di Abelardo e Eleonora d’Aquitania», vv. 16-20); tuttavia, e in definitiva, c’è forse un’altra esplosione incandescente (cioè l’eruzione del Tambora nel 1816, da cui discese una ‘pioggia infuocata’ in seguito alla quale Byron, Shelley, Mary Shelley e Polidori, ritirati sul lago di Ginevra, si

---

<sup>450</sup> [corsivo mio].

sfidarono nella stesura di una storia «sui fantasmi»)<sup>451</sup> che scelgo in questo caso come chiave di volta e forse di lettura (una delle possibili) del libro, ancora nel segno (se si ricorda l'appunto su Cucchi intorno agli oggetti a cui è conferito un nome, grazie alla spia del verbo *invenio*) della 'scoperta' - che è anche scelta, messaggio.

Provo a far parlare il testo (*Rinvenuto a Bolaven*), senza chiosare con altre parole:

Rinvenuto a Bolaven sull'altopiano  
Il cratere meteoritico  
Che scatenò in Antartide  
Una pioggia di rocce incandescenti.  
Ma non ci disturbò  
Perché arrivammo dopo,  
In tempo per l'anno senza estate  
Di Mary Shelley e Byron.  
Questa volta fu il Tambora in Indonesia  
Ad eruttare l'anima nel cielo  
E piovve neve rossa a Recanati  
Disponendo il Contino alla sostanza  
Dello sterminator Vesevo  
E Turner a dipingere tramonti.

Passando a *Tremalume* di Fabio Pusterla, la scoperta (*invenio*) si trasforma ulteriormente, in un atto che stavolta riguarda, su tutti, l'oggetto-parola: l'invenzione. Fin dalla prima pagina Pusterla scopre, ovvero salva la lingua mentre ne inventa un'altra: non quella dei sopravvissuti, ma quella *per sopravvivere*. Ogni nuova parola raduna molti più rimandi, in senso radiale: *linguamare* non richiama forse, simultaneamente, il lungomare e la lingua madre? Si tratta proprio del lemma nevralgico, la 'prima parola' detta, dopo e grazie al solco della *velavento*. Sugli altri lemmi del testo d'apertura («falceluna», «cupocielo», «tremalume», «lucepiuma»),

---

<sup>451</sup> Dalla sfida, scrive Buffoni, nacquero tre dei più celebri romanzi di quel periodo, come apprendiamo ancora dalla nota in chiusura. Cfr. Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, cit., p. 152: «*Rinvenuto a Bolaven*: [...] L'anno senza estate, come conseguenza dell'eruzione del vulcano Tambora in Indonesia, fu il 1816: per le continue piogge Byron, Shelley, Mary Shelley e Polidori, reclusi a Villa Diodati sul lago di Ginevra, scommisero su chi avrebbe scritto la migliore storia di fantasmi. E nacquero *Manfred*, *The Vampyre* e *Frankenstein*».

disposti in ordine d'apparizione (p. 9), vorrei mostrare solo che ognuno ha uno o al massimo due 'vertici' (che coincide/coincidono sempre col morfema «l») e, poi, che forse i neologismi si possono leggere in una sequenza regolata, 'a catena', tra la prima vocale di sillaba (sillaba finale di ultima parola e iniziale di parola successiva), quasi per *coblas capfinidas*: falceluna-cupocielo-tremalume-lucepiuma.

È difficile tentare di spiegare il titolo, e non si pretende di farlo. Ma forse suggerisce, sollecitando l'immagine di un lume che trema, una luminosità parziale perché morente. In ogni caso, l'immagine rientra in un nuovo sistema coerente nella sua stratificazione di figure e pronunce (anche metriche) diverse.

Così, ad esempio, mi viene da associare il 'neo-lemma' posto a titolo, alla parola «liberto», per come viene significata dal contesto, nonché all'immagine della «gabbia» (la figura, forse, 'protagonista' del libro: sempre presente, dall'inizio alla fine, in un processo di scandita metamorfosi).

Quella di Pusterla è una lingua nuova non solo per quest'ultima malleabilità delle immagini, che costantemente il poeta ribattezza in nuove reti metaforiche, né solo perché vi si trovano parole (significanti) mai sentite prima, ma anche perché i termini già da vocabolario consolidato rinascono naturalmente in un nuovo significato. «Liberto» non è più uno schiavo reso libero, ma ben oltre: è la condizione che dura un istante, in cui il soggetto (plurale, giacché il nome del predicato è «liberti», p. 20, v. 7) vive e prova su di sé l'importanza della libertà e la sua assoluta insignificanza (come doveva essere percepita dagli altri, i 'mai schiavi', la conquista della libertà degli ex schiavi, nell'antica Roma):

mortalmente immortali campi aperti  
per un attimo liberti  
trascurabili non trascurabili ali nel vento.

L'immagine (da intendere soprattutto qui come *problema*) della gabbia è una delle più ricorrenti. Rappresentata come l'emblema della fragilità creaturale, ingloba la specie animale, quella umana e almeno una terza specie che chiamo qui arbitrariamente eroico-sacrificale - sia *in extremis* umana (Truganini, ultima donna



della stirpe aborigena della Tasmania, «l'ultima a morire, del suo popolo», verso la fine dell'Ottocento, avverte Pusterla)<sup>452</sup> sia *ab origine* animale (i macachi Roku e Hex, soggetti a esperimenti di genetica in Oregon, al Primate Research Center).

Dalla tenera immagine dei conigli tremanti («conigli dentro gabbie / palpitavano», vv. 7-8, p. 13), diventa presto toracica («dirty cage», v. 7, p. 15), ed entra in un contesto similmente fragile, con una nota aggiuntiva di perturbante, in quanto ora l'ambientazione è ospedaliera, ed il momento è quello di un responso radiografico. La «gabbia d'un io» è un vago ricordo, quasi quello di un'illusione, ora che è guardata retrospettivamente (v. 1 dello stesso testo).

La tenerezza animale si sposta delicatamente sul corpo dell'uomo malato. Se prima i conigli palpitavano nelle gabbie, adesso è il cuore dell'uomo che «come in una voliera pulsa» (v. 10, ancora da *Dirty cage*, p. 15).<sup>453</sup> La gabbia è, più avanti, il «gabbio sanguinoso» degli schiavi di Spartaco, «fuggiti [...] / dalle catene» (v. 8, per entrambe le citazioni, a p. 17); poi assume la forma interrogativa di un dubbio: se essere «al di là delle sbarre» voglia dire «dentro o fuori, chissà» (v. 7, p. 23).

Quest'ultimo *aut aut* chiede di fermarsi un attimo. È un momento importante che chiarifica la liminarietà delicata e ricca (complessa) del libro di Pusterla. Di nuovo, si presenta un'uscita di scena («al di là», oltre) nella quasi perfetta concomitanza col suo avvenire. Ma siamo dentro o fuori? «Chissà». Il soggetto sta forse anche richiamando il Poeta a un 'dovere plurale', ovvero a un *Noi*? A rinascere come Uomo poetico *politico* («un 'politico', forse. / Ho capito, ho capito, anche se adesso / tutto vortica il mondo e non si sa / da che parte e con chi, / per chi si stia», p. 34, ultimi cinque versi), come insieme di cittadini? Cioè, l'al di là e l'al di qua della gabbia potrebbero indicare anche le zone di una presa di posizione («da che parte e con chi») che, di fatto, manca? Si coglie di nuovo, seppure certo diversamente (si ricordi che dal 1976 del *Disperso* sono passati quasi cinquant'anni), il ribaltamento già intravisto nel poemetto di Maurizio Cucchi: siamo quelli liberi che guardano i

---

<sup>452</sup> Fabio Pusterla, *Tremalume*, Milano, Marcos y Marcos, 2022, pp. 184-185.

<sup>453</sup> La voliera, si ricordi almeno come curiosità, è il rifugio (una delle «voliere aperte e disabitate» «di stravagante ideazione», L.A., *Prefazione*, cit., p. 5) trovato dai sei poeti con Anceschi nella 'celebre' loro escursione di maggio, propedeutica a *LL*. In questo studio, oltre che per Pusterla, la si è incontrata, nel ricordo di quell'«occasione» originaria, anche nel testo *Lettera* di Renzo Modesti, dedicato ad Anceschi. Si veda la nota 251.

reclusi, o siamo i reclusi che guardano i liberi? Ma i veri 'liberi', poi, sono quelli reclusi o quelli fuori? Siamo sicuri che quelli che stanno *dentro* siano i reclusi?

Il viaggio tracciato nel libro *Tremalume* procede verso una meta predefinita e non scelta, «il corso era già dato», verso nord (come si apprende dal testo *L'acqua di Medel*, p. 14), ma non solo. Un'altra 'guida' sostanziale del viaggio, 'seminata' nel medesimo testo e di seguito rispettata per il corso di tutto il libro, è la speranza, la visione tutto sommato più luminosa che tremante: «Pure, se non ho scelto, non ho rinunciato». Il ribaltamento sta anche in questo: rovesciare il cliché, il punto di vista immobile da troppo tempo, impolverato. Se scelgo, rinuncio. Se non scelgo, allora il risvolto buono è che *non* rinuncio. Non che non scelgo, appunto.

Un'importante stazione del viaggio è raccontata nella sezione *Una lettura in carcere*, frutto dell'esperienza del poeta, da lettore di poesie, in «due strutture carcerarie, Secondigliano, a Napoli, e Montacuto, sulle colline anconetane».<sup>454</sup> Il respiro che entra in questa stazione è di nuovo abbastanza speranzoso, un «frammento di utopia». Anche il carcere è 'ribaltato' ludicamente e metaforicamente, in una *scena* di gioco a nascondino. La guardia che «tutti o quasi / ha chiuso nello sbarro» e che ora «solo scruta» (p. 44, v. 3) l'ultimo, «l'ultima preda fuggiasca» (v. 4), diventa quello che fa la conta e non si accorge, nel nascondino, della figura dietro le sue spalle (il nascosto «eroe / cuore in gola e speranza», vv. 12-13), emersa dai boschi per liberare tutti dall'incubo, gridando «il *salvatutti* gioioso»: «la fragile utopia che non finisce» (vv. 18-20).

Poco avanti si arriva, forse, ad una momentanea conclusione del viaggio, che si chiude per un attimo ad anello. La spia che suggerisce una circonferenza è il ritorno della figura della *vela* (la *nave* costituisce un'altra metafora sostanziale, da intendere dantescammente come strumento dell'esilio, prima, poi come *corpo* del naufragio), che rimanda alla «velavento» e alla «navicella» nel testo d'apertura:<sup>455</sup> la gabbia si trasforma ora in cancello, quello della casa di Francesco Scarabicchi a cui è dedicata l'ultima poesia della prima sezione (*Porte chiuse, incontri, cancelli*, p. 46), e il cancello diventa una «vela», resta «aperto al vento» (vv. 48-49, p. 48).

---

<sup>454</sup> Ancora dall'avvertenza finale a *Tremalume*, p. 182.

<sup>455</sup> Penso alla metafora del *Convivio* «legno senza vela e senza governo», adoperata da Dante per auto-descriversi come apolide dopo il 1301 (*Convivio*, I, 3, V).

La gabbia torna, in effetti, dopo. Ma di nuovo, un ribaltamento la cambia di segno, forse irreparabilmente. Infatti, non sembra più comparire l'opzione, il dubbio su chi stia dentro e chi fuori, e chi sia salvo e chi non lo sia. Gli abbandonati (l'antieroe) che rimangono «qui stremati oltre il fiume invisibile» (v. 16) sono quelli che ci perdono. Non hanno neanche più il beneficio del tremore («stremati»). Dall'altro lato, al di qua delle sbarre non più verticali ma orizzontali («lame / di queste incrostate tapparelle che ci esiliano»), sta l'eroe intimo che muore, in una «*casa di riposo lombarda*» (come si legge nel titolo della poesia, p. 54).

Ci si dovrebbe soffermare ancora su almeno due nodi importanti, che di nuovo ci si limita a suggerire, sperando che possano essere trattati altrove:

- Il presente come presentimento oscuro («qui si *presente*<sup>456</sup> un orrore / o un ardore» p. 26, vv. 6-7), che si coglie anche nei «mostri» (*monstrum*, vox media traducibile come prodigio buono o cattivo) del Primate Research Center, ovvero i macachi-cavie dei suoi esperimenti («e siete scimmie oppure mostri», p. 43, v. 5).

- La presenza infernale di Dante (ne ho suggerito un cenno, ma è ben più esplicita e potenzialmente sviluppabile, forse, quella che si rintraccia nel secondo testo del poemetto *Una lettura in carcere*, pp. 33-35), e dunque ogni richiamo alle specie recluse, segregate, non solo i dannati (carcerati, nel caso di Pusterla), ma anche la stirpe ebraica, il cui eccidio risuona nelle parti di corpo animale fatte oggetto di esperimenti genetici («Occhi sgranati piccole mani lingua», p. 43, v. 9), e nondimeno, noi tutti nel recente momento della pandemia (*maggio 2020*, p. 45).

Tuttavia, vorrei restare ancora un poco sul filo della figura-*gabbia*, ovvero sul filtro che ritengo possa meglio facilitare il lettore nella comprensione del *moto* singolare di *Tremalume*.

Abbiamo seguito la gabbia in diverse tappe, dalla fragilità del piccolo animale bianco mentre gli batte il cuore, al cuore umano stesso 'nella voliera', e via dicendo, fino alla gabbia-cancello rimasta aperta, di un amico, alle tapparelle di un ospedale che, mentre si chiudono, rabbuiano anche la speranza di coloro che restano, esiliati. Come si chiude, però, la gabbia può anche aprirsi, rigettando fuori con irruenza le vere belve: gli uomini. Sono, infatti, il *noi* che viene da identificare con maggiore

---

<sup>456</sup> Il corsivo è mio, anche per evidenziare che non si tratta di un refuso.

sicurezza, anche se con barlumi di un accento di perdono da parte dell'autore, che ne maschera o attutisce le nefandezze dietro l'allegoria, alla Dino Campana, della chimera (e così prima leggiamo «squarci, tra gabbia e gabbia, / e lì, da quegli squarci, / uscimmo finalmente noi, le belve», p. 42, vv. 24-26, e dopo «siamo noi, solo noi la Chimera / con le ali e col rostro», p. 43, vv. 15-16).

Ma non è questo il punto. Il vero fulcro, forse, risiede in un potentissimo richiamo (e allo stesso tempo molto più alluso, molto più metaforico e impercettibile dei casi precedenti) all'apertura della gabbia-coscienza.

Il *dove* di *Tremalume* è un territorio scompaginato da un moto che, paradossalmente, deve la sua singolarità alla compresenza di moltissime traiettorie e correnti, tutte sincrone pur se storicamente e geograficamente distanti. In un moto convivono moltissimi movimenti, tra i quali è difficile operare una selezione: all'oscillazione lieve di tende e raggi luminosi si alternano la richiesta di uno sguardo di «rabbia e dignità» necessario; allo stesso modo al dubbio, e poi alla confusione, su quale parte (quale casella degli scacchi) si occupi 'al di qua' e 'al di là' del *limes* (la gabbia), segue la fermezza della voce profetica che canta e filastrocca (si veda il testo molto suggestivo, che pare una ninnananna intonata dai 'bambini vecchi', a pp. 60-62) e che mentre filastrocca, nella grazia della pronuncia, contiene un germe di estrema e cruda consapevolezza. Analogamente, il naufragio, suggerito appena, in riferimento al nesso con Dante, è esplosivo ed è del corpo singolo così come del globo Terra: questa la sua forza. La nave diviene presto lo strumento (umano, viene da scrivere citando Sereni) del «Magellano devastato» (p. 55, v. 4), ed è una «nave di perse vele» (v. 5) che chiede di «orzare i cuori, ammainare le bontà» (v. 36). L'imbarcazione migra, come la specie *deve* fare (e nel verbo si avverta un passato remoto e insieme un profetico futuro), e migrando naufraga, si estingue.

Il poeta, la specie dei poeti non riesce a trovare «il canale / che unisce i due emisferi cerebrali» (p. 55). La mente è diventata un globo bipolare, destinata alla rovinosa disunione: «la mia mente! Un palazzo di smemoria» (p. 55, v. 14), «immedicabile rovina» (v. 19).

Come trovare un ordine, come distinguere quel monito alla coscienza, nella complessità del libro?

Truganini ha un ruolo che spicca su di tutti. Alla donna è attribuita una missione che balza all'occhio, un valore superiore rispetto al piano degli altri personaggi, incontri e tracciati. Non è la prima volta che Pusterla nobilita i rifiuti («*bim bum bam / Truganini nella spam / [...] / Bim bum bam / Truganini sotto un tram*»).<sup>457</sup> Anche Truganini è un rifiuto molto grave della cui 'oscenità' (l'ostracismo, l'espulsione fuori scena) non ci si è accorti e, proprio per questo, la sua 'riabilitazione' è *qui e ora*, sembra intendere Pusterla, per insegnarci qualcosa di fondamentale.

Adesso vorrei smettere di interpretare, e limitarmi di nuovo (come fatto per Buffoni) a riportare il testo dove credo che si possa situare una chiave sincera e perciò utile ad aprire, almeno di uno spiraglio, la porta di quest'ultimo percorso di lettura.

“Abbi cura di te” aveva detto qualcuno  
prima di scomparire.

Ma aver cura di cosa  
se nulla rimane se tutto  
svanisce nel silenzio?

Vanno via come foglie  
sorrisi e antiche promesse, aquiloni  
dispersi. Stingono i volti.

Per questo Truganini tiene in ordine  
tutti gli oggetti, calzini,  
ammenicoli vari, minuscole  
immagini, pettini, stoffe.

---

<sup>457</sup> Il testo è a p. 69 del volume.

Sono gli ultimi argini  
contro il maestrale che soffia.  
Dentro armadi o cassetti  
allineati corpi in superfici piane  
o appese a muri cose inanimate  
mimano paci travolte  
la danza del vuoto

senza protezione  
senza consolazione  
senza memoria

dicono abbiate cura non importa di cosa  
dicono custodite gli scomparsi.

*Capitolo quinto. Testimonianze dei poeti.*

*Interviste a Maurizio Cucchi, Franco Buffoni, Fabio Pusterla e Guido Oldani.*

In questo capitolo si riportano le interviste rilasciate, rispettivamente e separatamente, da Maurizio Cucchi, Franco Buffoni, Fabio Pusterla e Guido Oldani, a cui è stato sottoposto un breve questionario con sei domande identiche, sulla posizione di ognuno rispetto a Linea lombarda.

Quanto al metodo, l'unica intervista rilasciata oralmente è stata quella di Maurizio Cucchi (il giorno 9 febbraio 2022, presso la pasticceria Viscontea di Milano, vicino all'Università Cattolica). Si pensava di adottare la stessa procedura anche per gli altri tre autori, i quali però non hanno potuto dare tutta la propria disponibilità in presenza. Di conseguenza, anche tenendo a mente l'allestimento dell'ultima sezione del volume di Luzzi, nel loro caso, ho optato per la modalità per iscritto. Fatta eccezione per il lavoro di trascrizione dalla registrazione vocale dell'intervista a Cucchi, che ha richiesto un tempo più lungo e qualche taglio in più, negli altri tre casi le modifiche da me apportate alle risposte sono state soltanto di tipo correttivo in senso redazionale.

Si riportano in coda al capitolo le note biobibliografiche aggiornate e sintetiche degli autori.

### ***Cosa pensa della forma dell'antologia poetica?***

MAURIZIO CUCCHI: Credo che sia una cosa necessaria. Soprattutto perché anche un giovane o un principiante, per arrivare a conoscere, deve prima avere un panorama generale attendibile. Quando ero ragazzo me ne abbeveravo, di quelle che c'erano. Naturalmente si sa che il compilatore è responsabile delle proprie scelte. E in genere si vede se queste scelte sono motivate da problemi personali, oppure da quello che dovrebbe essere un desiderio di conoscenza e di approfondimento rispetto alla letteratura. Mi sono occupato molto volentieri, ad esempio, dell'antologia con Giovanardi, nonostante avessimo una formazione e delle idee a priori diverse. E credo che ci siamo integrati, almeno dal mio punto di vista, perfettamente.

FRANCO BUFFONI: In generale la forma dell'antologia non mi entusiasma. Esistono poeti "da libro" e poeti "da antologia". I secondi, se antologizzati, e dunque se debitamente 'prosciugati', dalla formula antologica hanno tutto da guadagnare. Io sono un poeta da libro, molto legato al concetto anceschiano di progetto. Devo aggiungere però che le antologie curate o promosse da Luciano Anceschi - dai *Lirici Nuovi* a *Linea lombarda* a *Quarta generazione* -, nascendo provviste di una forte motivazione critico-estetica, a distanza di decenni, continuano a convincermi senza esitazioni.

FABIO PUSTERLA: L'antologia poetica mi sembra avere molte forme, anche assai diverse l'una rispetto all'altra. Ci sono antologie che ambiscono a definire un canone, delle gerarchie, a introdurre un ordine nel mondo dei fenomeni poetici, di per sé assai disordinati. Altre, più rare, si collocano quasi al polo opposto: non amano le gerarchie, preferiscono registrare ciò che sta accadendo. Poi ci sono le antologie di tendenza, che intendono manifestare o addirittura imporre una certa visione della poesia. E naturalmente ci sono le antologie oneste e quelle disoneste; quelle utili e quelle del tutto inutili. Ma in ogni modo tutte intendono agire nel campo della poesia che provano ad esaminare e trascogliere. In epoche, come la nostra, assai complesse dal punto di vista delle poetiche e delle esperienze di scrittura, le antologie sono uno strumento importante, ma costantemente attraversate da dubbi e contraddizioni.

GUIDO OLDANI: L'antologia poetica è un buono strumento per mescolare le carte all'interno della nazione letteraria. Ne cito un paio, di questo millennio, utili sia a non escludere le forze poetiche del sud che a marcare la divaricazione fra terzo e secondo millennio. Mi riferisco, ad esempio, all'*Antologia di poeti contemporanei - tradizioni e innovazione in Italia* (2016, Mursia) curata da Daniela Marcheschi e all'antologia di tendenza *Luci di posizione* (2017, Mursia), curata da Giuseppe Langella. Come si saprà, col procedere del tempo le antologie si fanno sempre più numerose e ne nascono persino di spontanee e giornalieri, come appunto è il Poetry Slam. Anche i premi letterari, sempre più



annoiati dal secolo precedente, innescano delle antologie composte dai premiati, tanto autonome quanto moltiplicantesi. Persino una serata di reading, di vari autori, diventa una vitale e curiosa antologia verbale. Quello che è venuto meno con il terzo millennio, come già era accaduto in altri secoli, è l'idea di una *auctoritas*, certamente non più in grado di affrontare l'era feconda di guerre, pandemie ed emigrazioni senza posa. Interessantissimo confrontarci con le antologie del tardo Novecento. Le scelte, gli stili e i criteri costitutivi sono tali da farci comprendere che siamo transitati dallo stato solido della fisica a quello evidentemente aeriforme.

***Se dovesse definire liberamente cosa sia Linea lombarda, ripercorrendo la sua storia e adottando un punto di vista complessivo su di essa, immaginando un auditorio di ascoltatori profani sull'argomento, come la definirebbe?***

MAURIZIO CUCCHI: *Linea lombarda* è in primo luogo un'antologia. Data l'efficacia della denominazione, è stata secondo me assunta un po' troppo come possibile tendenza della poesia. Ho sempre stimato i poeti contenuti nell'antologia di Anceschi – alcuni più di altri, ovviamente (Risi, in particolare). Credo che in quell'antologia si colga un aspetto della ricerca poetica di quel periodo e che per questo vada intesa come un fotogramma di quello che succede nella poesia *anche* in Lombardia. Ho più volte sostenuto, pertanto, che il concetto fosse da allargare e da estendere a un'idea di “scuola milanese”, o comunque riferendosi alla grandissima tradizione lombarda che abbiamo a partire da Bonvesin de la Riva, dovuta essenzialmente a una forte tensione morale che arrivava a increspare il linguaggio; non a priori con un'idea preconcepita, ma sulla base della necessità espressiva, come nel caso di Rebora. Il moralismo è fondamentale, inteso come attenzione all'emergenza, nella quotidianità, del senso dell'esserci. La volontà di poterne determinare i valori e incidere (senza la pretesa, ovviamente, di un intervento civile in tutti i casi). La poesia sa che la verità è fare affiorare i movimenti cangianti dell'*esserci* nella complessità. La lingua è quanto di più bello nel segno della complessità l'uomo

è riuscito a realizzare. Le lingue sono tutte belle. Sono partite dal basso e durano nei secoli dei secoli.

Dunque, nel rispetto per gli autori, *Linea lombarda* mi è sempre sembrata un dettaglio, uno spunto che è stato assunto, per comodità o superficialità di una certa critica, come definizione totale destinata a durare nel tempo. Anceschi è stato un eccellente critico in grado di intuire, pubblicitariamente, alcune forme che hanno funzionato molto bene. Non è colpa di Anceschi se a *Linea lombarda* è attribuito un valore che non è in grado di sopportare.

FRANCO BUFFONI: «Fu una faccenda di piogge, di laghi, e di discorsi in un gran parco verdissimo», scrisse Luciano Anceschi, pensando ai Giardini Estensi di Varese, circa la genesi della poetica di «Linea lombarda» nei primi anni Cinquanta. La definirei pertanto un'intuizione geniale del maggior filosofo dell'estetica italiano del Novecento. A partire dal titolo che fonde brillantemente due titoli di autori inclusi: *Linea K*, la prima raccolta poetica di Luciano Erba, e *Canzone lombarda*, una delle liriche più intense di *Frontiera*, la prima silloge di Sereni del 1941. Al fine di illuminare una poetica complessiva nella quale, pur con gli inevitabili aggiustamenti e le necessarie trasformazioni, continuo a riconoscere una delle tre matrici essenziali del mio fare poetico: particolarmente nella pratica dell'*understatement*, nel rifiuto del vittimismo, in una misura etica individuale e sobria, in una linea anglosassone di ragionevolezza piuttosto che continentale di razionalismo. (L'altra matrice – geograficamente più ampia – e forse più significativa per la mia formazione, credo di poter individuare nella grande tradizione otto-novecentesca italiana che lega Pascoli a Gozzano; infine, appartiene agli anni della formazione universitaria, la terza – e ben più vasta – matrice che mi riconosco, e che vede la frequentazione delle grandi letterature europee sia di area romanza sia di area germanica in un rapporto linguistico e filologico diretto).

FABIO PUSTERLA: Direi che questa etichetta è stata coniata da un grande critico, che era ossessionato dall'idea di "slancio in avanti", una delle ossessioni tipiche del XX secolo. Il grande critico, cioè Luciano Anceschi, aveva creduto di

cogliere un simile slancio circa dieci anni prima, nella grande esperienza che di solito si chiama “ermetismo”, a cui aveva dedicato un’antologia straordinaria, *Lirici nuovi*. Tuttavia, poco dopo aver consegnato alle stampe quell’antologia, aveva temuto che l’esperienza ermetica stesse trasformandosi in qualcosa di stagnante, a cui voleva opporre forme di scrittura più vitali. E così provò a raggruppare in una nuova piccola antologia, chiamata *Linea lombarda*, alcuni poeti che avevano forse qualcosa in comune, ma certamente anche molte particolarità divergenti. La vera o presunta lombardità voleva opporsi alla concreta fiorentinità dell’ermetismo. Era il 1952; ma meno di dieci anni più tardi, Anceschi credette di identificare lo slancio in avanti in un’altra esperienza poetica, quella della Neoavanguardia. Molti anni dopo, un giovane critico e poeta, Giorgio Luzzi, riprese il filo del discorso, provò a immaginare una continuazione verso il presente, e giudicò che anch’io potessi rientrare in questa linea. Ero molto giovane, e la cosa fu per me importante. Ma non sono affatto sicuro di aver condiviso quell’impostazione, sulla quale oggi ho parecchi dubbi.

GUIDO OLDANI: La Linea lombarda è una formazione disegnata, e questo è importante, da un critico e non da un poeta. Luciano Anceschi ha individuato sei autori in un tempo, in un’area ed in un connettivo culturale, che non erano attraversati da particolari sismi e, in quanto tali, potevano essere descritti utilizzando una sola tavolozza argomentativa, che rendeva i singoli autori anche molto diversi ma compatibili. Cosa che oggi non avrebbe più senso, in quanto non possibile. Erano tutti poeti eccellenti. Anche per ragioni editoriali è spiccata la presenza di Vittorio Sereni, così influente da debordare in questo millennio, a volte diventando un giogo, per chi non ha saputo scrollarsene di dosso rispettosamente la pur significativa lezione.

***Linea lombarda* «come tutte le etichette vive della forza e delle miserie del cliché», ha scritto Franco Nasi. È d’accordo con quest’affermazione?**

MAURIZIO CUCCHI: Sono d'accordo. Mi stupisce che non si riesca a imporre, di nuovo, un concetto più articolato di quella che è la cultura lombarda in generale e che comprende non solo la poesia, ma la narrativa e l'arte.

FRANCO BUFFONI: Stimo e sono amico di Franco Nasi, ma quest'affermazione non mi convince. Anche se sono d'accordo sul fatto che qualsiasi definizione, se banalmente ripetuta, corra il rischio di divenire cliché. Preferisco pensare a quanto io sia personalmente legato a quei giardini... Ricordo che la prima immagine di bellezza che mi si sia impressa nella memoria ha proprio a che fare con essi. Non dovevo avere più di tre, al massimo quattro anni, perché ero in braccio a mia madre. Entrando nei Giardini Estensi a Varese mi colpirono la luce e l'estensione, con l'ampia collina inglobata nel parco e i viali perfettamente simmetrici al centro e sui due lati. Scopro la prospettiva mentre la voce dell'amore insufflava: «Questo è il parco del Duca di Ferrara, e questa era la sua reggia estiva. Qui la corte si trasferiva nei mesi caldi». La coincidenza cronologica con i discorsi di Luciano Anceschi e Renzo Modesti proprio in quel luogo è assoluta. Magari mentre mia madre mi parlava, loro erano seduti sulla panchina accanto.

FABIO PUSTERLA: A me sembra, e l'ho già suggerito poco fa, che l'idea di una linea lombarda serva prima di tutto a capire il pensiero di Anceschi, cioè di una figura importantissima per gli sviluppi della poesia italiana nel secondo '900. Non credo che per lui la Linea lombarda fosse un cliché; lo è diventata forse dopo, quando molti altri critici o aspiranti tali hanno utilizzato l'espressione di Anceschi in modo meccanico e quasi puramente geografico, come se bastasse essere anagraficamente lombardi per aderire a un certo tipo di poetica. Del resto, qualcosa del genere è capitato anche all'altra "linea" a cui Anceschi opponeva quella lombarda, cioè all'ermetismo, un concetto che si è troppo spesso utilizzato in modo generico, svuotandolo così di senso. Le etichette, prima di diventare tali, sono quasi sempre intuizioni critiche, a volte geniali, a volte discutibili, ma sempre importanti; poi, per inerzia, diventano appunto cliché. Credo che Giorgio

Luzzi abbia voluto riprendere in mano l'idea di Anceschi proprio per sottrarla al suo destino di cliché.

GUIDO OLDANI: Amo molto le miserie e credo che siano soprattutto esse la vera forza delle argomentazioni. Le formule sono sempre utili per un primo orientamento, poi la consistenza delle singole voci perfora il contenitore critico come una gruviere e va a parare nelle sue proprie lontananze identificative. È proprio lì che emerge la potenza della iniziale miseria. Le formule sono come le costellazioni. Una stella di ciascuna di esse può benissimo far parte di altre costellazioni e contemporaneamente di nessuna. Come nell'impressionismo i colori cambiano con le luci della giornata, così il poeta diviene continuamente altro, incrociando progressivamente nuove opportunità.

***Cos'è cambiato secondo lei, se dovesse stilare un sintetico elenco di questioni inerenti alla scrittura poetica dei presunti lombardi, rispetto all'originaria idea di Anceschi del '52?***

MAURIZIO CUCCHI: Ho già detto che l'idea di Anceschi è parziale. Ci si muove in un territorio molto più vasto. Il problema della realtà poetica di oggi è l'assenza di consapevolezza. Non c'è più confronto né riflessione su "che poesia faccio", "che strumenti uso", "qual è la mia direzione". Ciò dipende da un qualunque culturale che bisogna cercare di combattere. Qualche anno fa, alla Casa della Poesia, ho avuto la possibilità di organizzare degli incontri e ho chiesto ai partecipanti di stilare una Dichiarazione di poesia. Non l'ha fatto quasi nessuno. Ho sempre avuto la convinzione che anche sapere come si va a capo, perché lo si fa, sia fondamentale. Se si continua con un'autopromozione senza pensiero, si rischia di fare la fine del falegname che non sa dire quale legno sta usando.

FRANCO BUFFONI: Posso rispondere, anche in questo caso, a titolo personale. Perché la mia genealogia "tematica" è più appenninica che lombarda, o meglio, è giuliano-friulana con Saba e il primo Pasolini, poi bolognese, quindi passa per

la Perugia di Penna per giungere alla Roma di Bertolucci e Bellezza. Con sintesi efferata potrei forse schematizzare in questo modo: Saba-Pasolini-Penna-Bertolucci-Bellezza Vs Sereni-Erba-Risi-Giudici-Raboni.

Tentando però una conciliazione, grazie a una definizione che proprio Luciano Anceschi ci ha lasciato: “La riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare, indicandone i sistemi tecnici e le norme operative, le moralità e gli ideali” è la poetica. Se dunque le mie moralità e i miei ideali si trovano maggiormente a loro agio nella linea appenninica, i miei sistemi tecnici e le mie norme operative – la mia officina, insomma – rimangono saldamente legati a “quella faccenda di laghi e di discorsi in un gran parco verdissimo” che è la poesia *in re*, prosciugata e scabra, dei miei maestri lombardi, Sereni *in primis*. Non a caso, forse, anche logisticamente, oggi io sono un lombardo che vive a Roma. E il risultato più evidente della fusione delle due linee in poesia è costituito da testi quali

*Il terzino anziano*

Erano invecchiati  
anche quelli della sua età,  
con la barba verde tra i piedi  
e l’odore di maglia a righe.  
Ma lui restava  
in difesa  
pesante  
a sentirsi i figli crescergli contro  
e vendicarsi.

Il mio tentativo è dunque quello di convogliare le poesie “lombarde” e le poesie “romane” su un unico binario, che vorrei definire di una personale linea “lombardo-appenninica”, secondo un criterio etico – le mie moralità, i miei ideali – e secondo un criterio di confezione testuale: i miei sistemi tecnici, le mie norme operative. La Lombardia dei ricordi e dei continui ritorni; e la Roma dei

pensieri. Come se dal Buffoni lombardo di una giovinezza che non trova scampo, in dialogo col Buffoni romano che concepisce la poesia come attività sapienziale, fuoriuscisse un poeta che non miscela ma fonde, cercando di evitare il rischio di pensarla in modo diverso sullo stesso argomento, a seconda che ne scriva da Roma o da Milano.

FABIO PUSTERLA: Intanto sono passati 70 anni, e l'intero panorama poetico italiano è cambiato. Se già il gruppo lombardo immaginato da Anceschi era poco unitario (e basterebbe, per rendersi conto delle divergenze tra i presunti "lombardi" di allora, rileggere la famosa lettera di Sereni all'amico Anceschi), oggi le cose sarebbero ancora più difficili. Anche perché, rispetto a quell'epoca, il fenomeno dei raggruppamenti, che avvenivano allora in base a una poetica (esplicita o implicita) condivisa, è oggi meno frequente, meno possibile. Mi sembra che, sia pure con alcune eccezioni, oggi ognuno viva in modo più solitario la sua esperienza poetica. D'altro canto, quasi rovesciando il discorso, oggi è anche più facile stabilire rapporti a distanza; voglio dire che non necessariamente la vicinanza geografica ha un peso decisivo nella scelta dei propri compagni di viaggio. Se devo pensare alla mia esperienza, ho forse dialogato più intensamente con autori e critici delle Marche o della Campania che con il mondo letterario milanese.

GUIDO OLDANI: Basta guardarsi intorno, o allo specchio, o al proprio stato civile o conto corrente o cartella clinica con relativi farmaci. Basta ascoltare il rumore del quotidiano e osservare soprattutto quel che le barriere ci impediscono di vedere, per comprendere che la mutazione è totale. Si veda quanto chi governa i popoli faccia esattamente il contrario di quel che essi chiedono. Mi verrebbe da dire che l'area lombarda oggi corrisponde almeno all'intero pianeta. Si capisce da questa ineluttabilità come parlare di una possibile Linea Lombarda oggi sia come andare a catturar farfalle con la lenza di una canna da pesca. Insomma, non è agevole guidare un'automobile scrutando la strada dinnanzi mediante lo specchietto retrovisore.

*Pier Paolo Pasolini, nel recensire Linea lombarda nel 1954, rapporta i sei poeti 'di Luciano Anceschi' a Montale, individuando però uno scarto importante rispetto agli oggetti montaliani: la nostalgia. Di contro a quella interna di Montale, 'i sei' ne proporrebbero infatti una esterna, proiettata verso «il mondo piccolo borghese degli altri». Cosa pensa di questo discorso, rispetto alla poetica dell'oggetto? Che ruolo hanno gli oggetti e la nostalgia nella sua scrittura?*

MAURIZIO CUCCHI: Il discorso di Pasolini è serio e importante. Ma è parziale, come lo è la linea lombarda di cui parla - che, ripeto, è un fotogramma che va ricollegato al contesto, sennò si rischia di prendere un piccolo aspetto per la totalità dell'esperienza. La presenza degli oggetti è senza dubbio forte. Ci può essere la nostalgia. Ma l'oggetto è *in primis* la testimonianza della nostra necessità di un rapporto fisico col reale.

Una delle mie fissazioni è il pensiero che la mediazione ci sottrae un rapporto abrasivo col reale e dunque ci sottrae conoscenza. Sul sublime e anti-sublime: un tempo si pensava che ci fosse un dizionario della lingua in chiave poetica. Ma a partire da Eliot e soprattutto coi poeti che sono stati miei maestri è stato chiarito come non esistano elementi dell'esperienza e della lingua che non possono essere poeticamente utilizzati - dipende da che capacità ne hai, altrimenti come diceva Fortini, rischi di "bucare la pagina". Gli oggetti sono una testimonianza della nostra presenza fisica nel reale.

FRANCO BUFFONI: Le riflessioni di Pasolini - pur se a volte estreme e non del tutto per me condivisibili - contengono sempre tuttavia una parva favilla di intelligenza e di verità. Dunque, le rispetto. Personalmente non mi sono mai posto la questione di quale funzione abbiano gli oggetti o la nostalgia nella mia scrittura. Credo sia compito dei critici, dopo avere letto i libri (i libri, non le antologie), occuparsi anche di tali ruoli o funzioni. Personalmente, in questa sede, mi preme di più ricordare che le Edizioni Magenta nacquero in quegli anni poveri dell'immediato secondo dopoguerra nel retrobottega della cartolibreria di Bruno Conti situata per l'appunto in via Magenta a Varese, e che i titoli da



pubblicare in collana venivano scelti alternativamente da Anceschi e da Conti. Scelte ben riconoscibili scorrendo il catalogo: Anceschi vi pubblica *Laborintus* di Edoardo Sanguineti; Conti le poesie dell'insegnante varesina Luciana Guatelli.

FABIO PUSTERLA: Se penso ai due autori (dei sei di Anceschi) che ho maggiormente letto, cioè Sereni e Orelli, e anche se vi aggiungo il caso di Luciano Erba, fatico a comprendere il ragionamento di Pasolini. D'altro canto, noi vediamo questi autori alla luce del loro pieno sviluppo, che è avvenuto dopo il 1952; Pasolini vedeva invece i loro esiti giovanili. Non mi pare, per fare solo questo esempio, che *Gli strumenti umani* di Sereni o le *Sinopie* di Orelli abbiano molto a che vedere con la diagnosi pasoliniana. Quanto a me, la parola "nostalgia" mi risulta piuttosto estranea (anche se trovo affascinante la sua storia, ricostruita così bene da Antonio Prete), almeno per quanto posso capire di me. Gli oggetti invece appartengono a quella matericità della scrittura che credo far parte della mia esperienza; solo che, di nuovo per quanto mi è possibile capire, i miei oggetti non rinviano nostalgicamente a qualcosa che non c'è più; esistono in quanto oggetti, nel loro smarrimento oggettuale, così simile al nostro.

GUIDO OLDANI: Acutissima l'osservazione di Pasolini. L'oggetto è determinante nella poesia, anzi mi verrebbe da dire che oggi non può esistere poeta o poesia che prescindano da lui. Ma in che senso oggi l'oggetto può significare, reale o virtuale che sia? Abbiamo sentito parlare di "in re" e poi di poesia "ante rem". Quello che con il mio Realismo Terminale ha mutato la pelle al serpente poetico, è che noi oggi siamo "sub re". Il Realismo Terminale dice proprio questo. I popoli accatastati con gli oggetti nelle metropoli hanno visto nascere il paradosso per cui non sono più gli oggetti ad assomigliare alla natura, ma esattamente e completamente il contrario. Non è più l'aeroplano che assomiglia al gabbiano, ma quest'ultimo al primo. Che la scena accada nella realtà o virtualmente, come già accennato, è del tutto irrilevante. Ecco perché mi viene più facile accedere all'ironia che non alla nostalgia, pur senza che alcune sue impennate si verificino, fino a lambire la nostra esistenza e magari anche la scrittura.

***L'ultimo caso antologico novecentesco di Linea lombarda è Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda (1989), a cura di Giorgio Luzzi, dove figura anche lei. Si identifica in tale coinvolgimento, o per qualche motivo lo disapprova? Per quale ragione, eventualmente, si sente un poeta lombardo, o viceversa, perché non avverte tale senso di appartenenza?***

MAURIZIO CUCCHI: Buona parte degli autori nominati sono stati miei maestri. Anche sul piano minimamente artigianale. Rossi è un poeta eccellente, di pochi anni più di me. Quando uscì *La talpa imperfetta*, ero ragazzo e ne rimasi colpito. Ha avuto su di me una capacità di indicare la strada imprescindibile.

Faccio un altro esempio dal quale, invece, mi sono discostato e che mi porta a parlare della narratività in poesia. L'edizione di Giorgio Luzzi precedente rispetto a quella che menziona, *Poeti della Linea Lombarda. 1952-1985*, includeva anche Elio Pagliarani. Il poemetto *La ragazza Carla* è un capolavoro. Ma lo sentivo distante, avrei lasciato più vuoti. Pagliarani faceva un discorso lineare che io avrei fatto a pezzi: a me piacciono le situazioni, ma non mi interessa collegarle l'una all'altra logicamente. Nella narrativa, se prendiamo i grandi esempi del primo Novecento, si hanno già casi di questo tipo. La narratività è sempre stata presente nella poesia. Basti pensare a Dante. Eppure, non necessariamente dev'essere retta da una stretta consequenzialità. Le interruzioni creano dei vuoti che possono provocare attriti, scintille, l'emissione di energie impreviste. Quando facevo delle poesie del *Disperso* prendevo nota di alcuni passaggi e un giorno li ricopiai a macchina. Mi sono trovato una quantità di fogli che mi ha fatto rendere conto che c'era un *fil rouge*, connettendo i fogli sotteraneamente. C'era un procedere logico, non lineare in apparenza, ma sottostante.

“Extra Linea Lombarda”, *La camera da letto* di Bertolucci dimostra dal mio punto di vista un'intenzione che sembra forzarsi a connettere narrativamente i punti. Ha deciso che *deve* raccontare in versi. Aveva un progetto straordinariamente importante e rischioso. Andare contro al frammentismo per arrivare alla costruzione. Giusto. L'arte deve costruire. Il Novecento ha creato la

necessità di realizzare un libro. Non una raccolta, ma un organismo. L'artista, dal piccolo al grande, deve sentire la necessità morale di comporre un organismo, una costruzione. Bertolucci ha cercato di obbedire a questa lodevole istanza, ma a mio avviso, non ha avuto pieno successo in questo.

Per quanto riguarda il "sentirmi lombardo", credo che ognuno di noi debba rendersi conto che è un prodotto storico, determinato dal proprio tempo e dalla propria società, che comunque subisce. Indipendentemente dalla nostra volontà, siamo degli elementi del paesaggio. I miei genitori parlavano italiano con me, ma tra loro in dialetto. Più divento vecchio e più mi vengono fuori delle espressioni milanesi. Continuano a tornare spontaneamente. Io sono come una panchina o un albero della mia città. Appartengo a tutto ciò, e tutto ciò ha una dimensione culturale molto forte. In questo discorso rientra anche la lingua.

So benissimo che la mia cadenza è milanese. Non mi dispiace né mi fa piacere. Ma quando sento qualcuno dire "sono cittadino del mondo" mi viene da ridere. L'elemento stilistico formale obbedisce a una tensione morale. Bisogna sapere quali strumenti si stanno usando. La lingua ormai non la fa più il popolo, non viene più dal basso. Ma dall'alto. Da un alto non autorevole. Oggi la gente subisce gli orrori della cattiva lingua analfabetica dei *mass media*.

FRANCO BUFFONI: Ricordo il lavoro di Giorgio Luzzi: mi parve costruito più per accumulo di materiali anche interessanti, piuttosto che in un'ottica critica ben definita. In altri termini credo di poter usare meglio quest'ultimo scampolo di spazio concessomi per esprimere fino in fondo il mio pensiero sul dissidio insorto tra Sereni e Anceschi dopo l'uscita dell'Antologia di *Linea lombarda* nel 1952. Basta leggere *Sereni. Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983* - a cura di Beatrice Carletti, apparso da Feltrinelli nel 2013 con prefazione di Niva Lorenzini - per cogliere il senso profondo di un dissidio che trasformò una fraterna amicizia in una conflittuale dialettica estetico-filosofica. In buona sostanza a Sereni (del 1913) non era piaciuta per nulla l'idea di dover tirare la volata a quattro ragazzini, di cui uno - Erba, 1922 - era stato persino suo allievo al liceo, e a un poeta più anziano (Rebora, nato nel 1910, nipote del grande Clemente) destinato a rimanere nell'ombra. (Gli altri erano Risi e Modesti,

entrambi del 1920, e Orelli, del 1921). L'abilità di Sereni nel carteggio sta tutta nel convogliare esclusivamente sul piano estetico-filosofico il dissidio (Fortini al suo posto avrebbe scritto un'invettiva), cercando di destituire di senso l'intuizione critica anceschiana. Che invece a distanza di settant'anni, a mio parere, continua a mostrare tutta la sua validità.

FABIO PUSTERLA: Come ho già detto, quando Giorgio Luzzi ha organizzato la sua antologia io ero molto giovane, avevo pubblicato da poco il mio primo libro, *Concessione all'inverno* (1985). Maria Corti, che molto mi aveva aiutato, aveva insistito affinché lo spedissi a un certo numero di autori e critici, di cui lei mi aveva dettato gli indirizzi. Uno di loro era un poeta di Brescia, Lento Goffi, con cui poi sarei diventato amico; e Goffi mi scrisse una bella lettera, chiedendomi il permesso (proprio così: cortesia d'altri tempi) di passare il mio libro a un suo giovane amico, Giorgio Luzzi, e così Luzzi mi ha letto e generosamente antologizzato. Insieme a Giovanni Orelli (la cui antologia *Svizzera italiana* era del 1986), Luzzi fu tra i primissimi ad accorgersi di me, e gli sono molto grato. Tanto più che devo alla sua antologia il mio primo rapporto con un allora giovanissimo editore, Marcos y Marcos, a cui poi sono sempre rimasto fedele, presso il quale avrei pubblicato tutti i miei successivi libri, a partire da *Bocksten* (1989). Poi, e Giorgio Luzzi lo sa bene, io non sono mai davvero riuscito a identificarmi fino in fondo con la lombardità; che mi stava stretta tanto quanto la ticinesità. Ma se la ticinesità è soltanto un'etichetta geografica, a mio giudizio poco interessante e poco illuminante sul piano poetico, l'idea di Luzzi è un'idea critica, che porta in sé molti addendi. Non tutti mi convincono nello stesso modo, ma alcune cose le riconosco senz'altro attive nella mia formazione e nel mio modo di guardare il mondo.

GUIDO OLDANI: Ha fatto bene Luzzi a comporre la sua antologia. Erano i prodromi del passaggio al nuovo millennio. La sua antologia è utile per misurare la differenza che abbiamo accumulato nel decennio successivo. Oramai due italiani su tre vivono accatastati nelle città e lo spettacolo ingravescente a livello planetario è in continuo sviluppo, per mille ragioni diverse fra di loro ma

concomitanti. Ecco perché è nato il mio Realismo Terminale, per non sprofondare nella palude del Novecento, privo di sviluppi. La parola “orizzonte”, giusto per cercare di guardare lontano, non fa più pensare a una linea di acqua, di terra o vegetali, ma alla sua sostituta che è una linea spezzata, persino divertente od opprimente, costituita dallo skyline.

*Note biobibliografiche.*

MAURIZIO CUCCHI (Milano, 1945) esordisce nel '76 con *Il disperso* (Mondadori, nuova ed. Guanda, '94 e 2018), poi compreso, con le raccolte successive, in *Poesie 1963-2015* (Oscar Mondadori, 2016 e 2016). Del 2017 è *Paradossalmente e con affanno* (Einaudi), del 2019 *Sindrome del distacco e tregua* (Mondadori), e del 2022 *Nel vasto territorio tossico* (Interlinea). È autore dei romanzi *Il male è nelle cose* (Interlinea, 2005), *La maschera ritratto* (Interlinea, 2011), *L'indifferenza dell'assassino* (Guanda, 2012), *La vita docile* (Mondadori 2020), del volume di prose *La traversata di Milano* (Mondadori 2007, ed. accresciuta 2021). Ha pubblicato due raccolte di saggi e articoli: *Cronache di poesia italiana* (Gaffi, 2010) e *Varietà post-umano* (Algra, 2018). Ha curato, con Stefano Giovanardi, l'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento, 1945-1995* (Mondadori 1996 e 2004). Numerose sono le sue traduzioni, specialmente dal francese, tra cui, per i Meridiani Mondadori, tutta l'opera narrativa di Stendhal.

GUIDO OLDANI (Melegnano, 1947) esordisce in poesia con *Stilnoestro* (CENS, 1985) con prefazione di Giovanni Raboni. Partecipa al Festival Milano Poesia (1986), al Seminario internazionale degli Artisti di Stoccolma (1997), alla delegazione dei poeti italiani a New York presso la Columbia University (1999) e ai convegni *Varcar frontiere* (Losanna, 2000) e *Scritture/realtà. Linguaggi e discipline a confronto* (Milano, 2000). In poesia pubblica *Sapone* («Kamen'», 2001), *La betoniera* (Lietocolle, 2005) e, dopo l'ottenimento della sua direzione, esce nella collana “Argani” (Mursia) con *Il cielo di lardo* (2008), *Il realismo terminale* (2010), il cui Manifesto breve è presentato al Salone di Torino,

insieme a Giuseppe Langella ed Elena Salibra, nel 2014, e *La guancia sull'asfalto* (2018). Nel 2019 ottiene l'International Poetry Award 1573 di Luzhou (Cina).

FRANCO BUFFONI (Gallarate, 1948) ha pubblicato *Suora carmelitana* (1997, ristampato nel 2019), *Il profilo del Rosa* (2000), *Guerra* (2005), *Noi e loro* (2008), *Roma* (2009). L'Oscar *Poesie 1975-2012* raccoglie la sua opera poetica. Con *Jucci* (Mondadori 2014) ha vinto il Premio Viareggio. In seguito, sono apparsi *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015), l'opera teatrale *Personae* (Manni, 2017), *La linea del cielo* (Garzanti, Premio Carducci-Pietrasanta, 2018), *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (Mondadori, 2021). È autore dei romanzi *Più luce, padre* (Sossella, 2006), *Zamel* (Marcos y Marcos, 2009), *Il servo di Byron* (Fazi, 2012), *La casa di via Palestro* (Marcos y Marcos, 2014), *Il racconto dello sguardo acceso* (Marcos y Marcos, 2016), *Due Pub tre poeti e un desiderio* (Marcos y Marcos, 2019), *Silvia è un anagramma* (Marcos y Marcos, 2020), *Vite negate* (FVE, 2021).

FABIO PUSTERLA (Mendrisio, 1957) insegna presso l'Università della Svizzera Italiana. Vive in Valsolda, a cavallo tra Svizzera e Italia. Dirige la collana "Le Ali" per l'editore milanese Marcos y Marcos. Attivo anche come studioso, saggista e traduttore, in particolare di Philippe Jaccottet, è soprattutto autore di numerose raccolte poetiche (l'esordio fu nel 1985 con *Concessione all'inverno*, edito da Casagrande), parzialmente raccolte nei volumi antologici *Le terre emerse* (Einaudi, 2009) e *Da qualche parte nello Spazio* (Le Lettere, 2022). Tra i titoli più recenti, *Cenere, o terra* (Marcos y Marcos, 2018) e *Tremalume* (Marcos y Marcos, 2022).

Sulla sua opera e sulla sua figura è stato realizzato il documentario di Francesco Ferri *Libellula gentile* (2018), che ha poi originato l'omonimo volumetto curato da Cristiano Poletti per Marcos y Marcos.

## Bibliografia primaria

- Piera Badoni, *Felicità, che pure esisti*, Milano, Sormani, 1948, poi in ried. estesa: Id., *Felicità, che pure esisti*, a cura di Alba Caprile, Lecco, Periplo, 1998.
- Sandro Boccardi:
  - *A dispetto delle sentinelle*, Varese, Editrice Magenta, “Oggetto e simbolo”, 1963.
  - *La città*, Milano, Scheiwiller, “All’Insegna del Pesce d’Oro”, 1965.
  - *Durezze e legature*, Milano, Scheiwiller, “All’Insegna del Pesce d’Oro”, 1967.
  - *Ricercari*, Milano, Scheiwiller, “All’Insegna del Pesce d’Oro”, 1973.
  - *Le tempora*, Milano, Scheiwiller, “All’Insegna del Pesce d’Oro”, 1978.
  - *Sonetti per gioco e rancore*, Milano, Mondadori, 2006.
  - *Partiture d’acqua e di terra*, Milano, Mondadori, 2012.
- Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021.
- Giorgio Cesarano:
  - *La tartaruga di Jastov*, Milano, Mondadori, “Lo Specchio”, 1966.
  - *Romanzi naturali*, Milano, Guanda, 1980.
- Maurizio Cucchi:
  - *Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976.
  - *Le meraviglie dell’acqua*, Milano, Mondadori, 1980.
  - *Donna del gioco*, Milano, Mondadori, 1987.
  - *Poesia della fonte*, Milano, Mondadori, “Il Nuovo Specchio”, 1993.
  - *L’ultimo viaggio di Glenn*, Milano, Mondadori, 1999.
- Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

- Luciano Erba:
  - *Linea K*, Modena, Guanda, 1951.
  - *Il bel paese*, Milano, La Meridiana, 1955.
  - *Il prete di Ratanà*, Milano, Scheiwiller, 1959.
  - *Il male minore*, Milano, Mondadori, 1960.
  - *Il prato più verde*, Milano, Guanda, 1977.
  - *Il nastro di Moebius*, Milano, Mondadori, 1980.
  - *Il cerchio aperto*, Milano, Scheiwiller, 1983.
  - *Il tranviere metafisico*, Milano, Scheiwiller, 1987.
  - *Quadernetto di traduzioni*, Milano, Scheiwiller, 1987.
  - *L'ippopotamo*, Torino, Einaudi, 1989.
  - *Nella terra di mezzo*, Milano, Mondadori, 2000.
  - *Poesie 1951-2001*, a cura di Stefano Prandi, Milano, Mondadori, 2002.
  - *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Prandi e con prefazione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2022.
  - *L'ippopotamo*, a cura di Samuele Fioravanti, Novara, Interlinea, 2022.
  
- Angelo Fiocchi, *Idilia*, Torino, L'arzana, 1981.
  
- Lento Goffi:
  - *Dalla marca d'Oriente*, Milano, Scheiwiller, "All'Insegna del Pesce d'oro", 1968.
  - *Un sabato di febbraio*, Milano, Società di poesia, 1981.
  
- *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, "Oggetto e simbolo", 1952.
  
- Mario Luzi, *Nel magma*, Milano, Scheiwiller, "All'Insegna del Pesce d'Oro", 1963.
  
- Giancarlo Majorino:
  - *Lotte secondarie*, Milano, Mondadori, "Lo Specchio", 1967.
  - *Equilibrio in pezzi*, Milano, Mondadori, 1971.
  - *Le creste dell'onda*, Milano, Guanda, "Piccola Fenice", 1971.



- *Sirena*, Milano, Guanda, “Quaderni della Fenice”, 1976.
- *Ricerche erotiche*, Milano, Garzanti, 1986.
- *Poesie e realtà 1945-2000*, Milano, Marco Tropea Editore, 2000.
  
- Giorgio Simonotti Manacorda:
  - *Poesie*, Modena, Guanda, 1952.
  - *I baffi di Blériot*, Milano, Scheiwiller, 1961.
  - *La tosse dei preti*, Cittadella, Rebellato, 1964.
  - *I banchi di Terranova*, Torino, Einaudi, 1967.
  - *Non fanno ombra gli iris*, version française par Dominique Ferrari, avec une gravure de Joxe De Micheli, Luxembourg, Origine, 1972.
  
- Grytzko Mascioni:
  - *I passeri di Horkheimer: Transeuropa*, Lugano, Pantarei, 1969.
  - *La vanità di scrivere*, Castel Maggiore, Book, 1992.
  - *Carta d'autunno: Romanzo*, Milano, Mondadori, 1973.
  - *La notte di Apollo*, Milano, Rusconi, 1990.
  - *Lo specchio greco: prefazione a molti viaggi*, Torino, Società editrice internazionale, 1980.
  - *Saffo di Lesbo: donna d'amore e poesia*, Milano, Rusconi, 1981.
  - *La pelle di Socrate*, Milano, Leonardo, 1991.
  - *Angstbar. Poesie 1991-2003*, con postfazione di Giorgio Luzzi, Torino, Aragno, 2003.
  
- Renzo Modesti:
  - *E quando canterò*, Milano, Ed. dell'Esame, 1950.
  - *Due di briscola*, a cura di Angelo Romanò, Varese, Editrice Magenta, “Oggetto e simbolo”, 1954.
  - *Romanzo 1952-1960*, Scheiwiller, 1961.
  - *Romanzo*, Novarco, 1968.
  - *Dentro e fuori misura (Romanzo 1968-1976)*, con prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Guanda, 1978.

- *La rabbia la paura e altro (Romanzo 1976-1978)*, a cura di Giorgio Luzzi, Milano, Scheiwiller, 1981.
- *Sintesi? (Romanzo 1978-1979)*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1982.
- *Il testimone scomodo (Romanzo 1980-1981)*, con introduzione di Giancarlo Vigorelli, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1988.
- *Due di briscola*, a cura di Paolo Senna, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2020.
  
- Eugenio Montale, *Le Occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996.
- Eugenio Montale, *Le Occasioni*, a cura di Tiziana De Rogatis, con introduzione di Luigi Blasucci e uno scritto di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 2018.
- Eugenio Montale, *Satura 1962-1970*, con una nota di Marco Forti, Milano, Mondadori, “Lo Specchio”, 1971.
- Guido Oldani, *Il cielo di lardo*, Milano, Mursia, 2008.
  
- Giorgio Orelli:
  - *Né bianco, né viola*, Lugano, Ed. “La Collana di Lugano”, con un’«epistola in versi» di Gianfranco Contini e a cura di Pino Bernasconi, 1944.
  - *Poesie*, Milano, La Meridiana, 1953.
  - *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Mondadori, 2015.
  
- *Poems*, by Antonia Pozzi, edited by N. Wydenbruck, London, Calder, 1955.
- *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, a cura di Giorgio Luzzi, Milano, Marcos y Marcos, 1989.
  
- Antonia Pozzi:
  - *Diari e altri scritti*, a cura di Onorina Dino, note ai testi e postfazione di Matteo Mario Vecchio, Viennepierre, Milano, 2008.
  - *Parole*, Milano, Ancora, 2015.

- *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Milano, Ancora, 2018.
- Fabio Pusterla, *Tremalume*, Milano, Marcos y Marcos, 2022.
- Giovanni Raboni:
  - *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966.
  - *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975.
  - *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993.
  - *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, Milano, Mondadori, 1988.
  - *Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998.
  - *L'opera poetica*, Milano, I Meridiani Mondadori, 2006.
- Roberto Rebora:
  - *Misure*, Modena, Guanda, 1940.
  - *Dieci anni*, Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950.
  - *Il verbo essere*, Milano, Scheiwiller, 1965.
  - *Non altro*, Milano, Scheiwiller, 1977.
  - *Per il momento*, Milano, Scheiwiller, 1983.
  - *Parole cose*, Milano, Scheiwiller, 1987.
  - *Non ancora*, Milano, Scheiwiller, 1989.
  - *Fra poco*, Milano, Scheiwiller, 1991.
  - *Della voce umana e poesie inedite*, a cura di Nicoletta Trotta, con una presentazione di Renata Lollo, Novara, Interlinea, 1998.
  - *Poesie (1932-1991)*, a cura di Amedeo Anelli, Milano, Mimesis, 2021.
- Nelo Risi:
  - *Le opere e i giorni*, Milano, Scheiwiller, 1941.
  - *L'esperienza*, Milano, La Meridiana, 1948.
  - *Poesie scelte 1943-1975*, con introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Oscar Mondadori, 1977.
  - *Di certe cose: poesie 1953-2005*, a cura di Maurizio Cucchi, Milano, Oscar Mondadori, 2006.

- *Tutte le poesie*, a cura di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2020.
- Tiziano Rossi:
  - *Il Cominciamondo*, Urbino, Argalia, 1963.
  - *La talpa imperfetta*, Milano, Mondadori, 1968.
  - *Dallo sdrucchiolare al rialzarsi*, Milano, Guanda, 1976.
  - *Quasi costellazione*, Milano, Società di poesia, 1982.
  - *Miele e no*, a cura di Giancarlo Majorino, Milano, Garzanti, 1988.
  - *Pare che il Paradiso*, Milano, Garzanti, 1998.
- Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni e con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Oscar Mondadori, 2013.
- Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011.

#### Bibliografia secondaria

- Stefano Agosti, *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995.
- Nello Ajello, *Una lettera inedita a Nenni all'epoca del Vangelo secondo Matteo*, "La Repubblica", 30 settembre 2008.
- Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- Silvio Aman, Roberto Taioli, *Il cerchio aperto, conversazione con il poeta Luciano Erba*, «Città di vita», vol. XLI, n. 6 (2004), pp. 609-618.
- Luciano Anceschi, Piero Chiara, Luciano Erba, *Gli anni di quarta generazione. Esperienze vitali della poesia: carteggi tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba*, a cura di Serena Contini, prefazione di Giorgio Luzzi, appendice a cura di Francesca Boldrini, Varese, NEM, 2014.

- Luciano Anceschi, *A proposito di "Linea Lombarda"* [1953], ora in *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, scelti e ordinati da Luca Cesari, Rimini, Raffaelli, 1997.
- Luciano Anceschi, *Del Barocco ed altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1962.
- Luciano Anceschi, *Gli specchi della poesia: riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.
- Amedeo Anelli, *Qui sto e tu? Interrogazioni sulla poesia di Roberto Rebora*, Lucca, ZonaFranca, 2012.
- Valentina De Angelis, *L'estetica di Luciano Anceschi. Prospettive e sviluppi della nuova fenomenologia critica*, Bologna, CLUEB, 1983.
- *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011.
- Zygmunt Bauman, *O bogu i człowieku. Rozmowy*, con Stanisław Obirek, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, adesso in *Conversazioni su Dio e l'uomo*, con Stanisław Obirek, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Gabriele Belletti, *Note sull'istituzione del raccoglimento in Linea lombarda (1952)*, «Il Lettore di Provincia», Ravenna, A. Longo Editore, vol. XLIV (gennaio/giugno 2013), n. 140, pp. 37-42.
- Carlo Bo, *Piera Badoni: la poetessa che piaceva a Montale*, "Gente", 13 marzo 1999, p. 100.
- Edith Bruck, *La rondine sul termosifone*, Milano, La Nave di Teseo, 2017.
- Dino Campana, *Canti orfici*, introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, Milano, BUR Rizzoli, 2010.

- Cristina Campo, *Due poeti*, “Il Giornale del Mattino”, 28 giugno 1955 (a firma di Vittoria Guerrini), ora in Ead., *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002, p. 48.
- Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei* [1939], Firenze, Le Monnier, 1939.
- Maurizio Cucchi, *La linea lombarda della poesia*, “Repubblica”, 10 agosto 2021, pp. 12-13.
- Jaques Derrida, *Della grammatologia* [1969], a cura di Gianfranco Dalmaso, aggiornamento bibliografico di Silvano Facioni, Milano, Jaca book, 1998.
- *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma, Savelli, 1976.
- Luciano Erba:
  - *E tutto il resto non è letteratura. Postilla a «Dal dottor K.»*, «La situazione», n. 12 (1959), pp. 14-15.
  - nota a G.S.M., in *I baffi di Blériot*, Milano, Scheiwiller, “All’Insegna del Pesce d’Oro”, «Serie Letteraria», 1961, pp. 7-10.
  - *Huysmans et l’année liturgique*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1967.
  - *Huysmans e la liturgia. E alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica, 1971.
  - *Magia e invenzione: note e ricerche su Cyrano de Bergerac e su altri autori del primo Seicento francese* [1967], Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1969, ried. in: Luciano Erba, *Magia e invenzione: Studi su Cyrano de Bergerac e il Seicento francese*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
  - *Poesia, la grande assente. Un j’accuse non in versi*, «Vita e Pensiero», vol. I (2003), ora in *La parola e la cosa. Saggi sulla resistenza della poesia*, con prefazione di Umberto Motta, Milano, Vita e pensiero, 2020, p. 14.
- Pier Massimo Forni, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba*, «Italianistica», vol. XXXII, n. 1 (2003).

- Pier Massimo Forni, *Memorie del viaggio impossibile. Una nota sulla poesia di Giorgio Simonotti Manacorda*, «Vita e Pensiero», n. s., vol. LX (1977), n. 4, pp. 95-104.
- Franco Fortini, *I poeti del Novecento* [II ed.], Laterza, Roma-Bari, 1988.
- Pierantonio Frare, *Un Socrate lombardo. Saggio sulla poesia di Luciano Erba*, «Strumenti critici», n. s., vol. XXX, n. 1 (2015), pp. 149-172.
- Sigmund Freud, *Il Perturbante* [*Das Unheimliche* 1919], in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* [I ed. 1969], Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Andrea Gareffi, «*L'opus contra naturam*» di Montale, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2020.
- Stefano Giannini, *Viaggi e itinerari (in)compiuti della poesia italiana del dopoguerra: una nota sulla poesia di Giorgio Simonotti Manacorda*, «MLN», vol. 134, n. 6 (2019), p. S-318– S-331.
- *Il gommone forato. La poesia civile del Realismo Terminale*, a cura di Tania Di Malta, Pasturana, Puntoacapo Editrice, 2022.
- Guido Gozzano, *La signorina Felicita, ovvero la felicità*, Roma, Nuova antologia, 1909.
- *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Dante Isella, *Ancora sulla strada di Zenna. Variazioni su un tema leopardiano*, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti di convegno (Arcavata di Rende, 27-29 maggio 2007), a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, ora in «Strumenti critici», n. 3 (2022), con una nota di Clelia Martignoni, pp. 559-570.
- Dante Isella, *Giornale di 'Frontiera'*, Milano, Archinto, 1991.

- Dante Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.
- Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989.
- Fredric Jameson, *Dossier Benjamin*, a cura di Massimo Palma, trad. Flavia Gasperetti, Treccani, “Visioni”, 2022.
- Stephen Kern, *The culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, 1983.
- *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di Maria Giovanna Anceschi, Antonella Campagna, Duccio Colombo, Milano, Scheiwiller, 1998.
- “Linea Lombarda” trent’anni dopo, a cura di Davide De Camilli, «Italianistica», vol. XIV, n. 2 (maggio/agosto 1985), pp. 289-296.
- *Lirica del Novecento: antologia di poesia italiana*, a cura di Luciano Anceschi e Sergio Antonielli, Firenze, Vallecchi, 1953.
- Tommaso Lisa, *Le poetiche dell’oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2009.
- Jurij Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone*, «Allegoria», n. 29/30 (1998), pp. 5-8.
- Mario Luzi – Vittorio Sereni, *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D’Alessandro, Torino, Nino Aragno Editore, 2017.



- Giorgio Luzzi, *Il percorso letterario di Giorgio Cesarano*, in *Dissenso e conoscenza. L'opera letteraria di Giorgio Cesarano*, «Istmi – Tracce di vita letteraria», n. 27 (2011).
- Giorgio Luzzi, *Rompere il collo all'eloquenza*, in *L'Indice dei libri del mese*, 2007, n. 6, p. 18.
- Oreste Macrì, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati editore, 1995.
- *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Guido Mazzoni, *Sullo stato sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Le parole e le cose», 1/12/2017.
- Renzo Modesti, *Il Blue Bar*, «Il Verri», n. 11/12 (1989).
- Eugenio Montale, *Parole di poeti*, in «Il Mondo», vol. I, n. 17 (1945), p. 6 (recensione ad Antonia Pozzi, *Parole*, Milano, Mondadori, 1943, e a Giorgio Bassani, *Storie dei poveri amanti*, Roma, Astrolabio, 1945), contributo poi riedito, con modifiche e integrazioni, e col titolo *Poesia di Antonia Pozzi*, prima in «La Fiera Letteraria», vol. III, n. 35 (1948), p. 1, e poi, come *Prefazione* ad Antonia Pozzi, *Parole*, Milano, Mondadori, 1948 (pp. 7-14) e 1964 (pp. 11-19); confluito infine in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, 2 voll., Milano, I Meridiani Mondadori, 2006, I, pp. 634-639.
- Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* [1996], a cura di Giorgio Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 2006.
- Bruno Nacci, *Il tempo elementare di Roberto Rebora*, «Otto/Novecento», vol. VIII, n. 1 (1984), p. 13.

- *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, Biblioteca del Verri, 1961.
- *Parole e immagini per Nelo Risi*, atti del convegno internazionale (San Salvatore Monferrato-Alessandria, 13-14 ottobre 2016), Novara, Interlinea, 2017.
- Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"* [1954], ora in *Passione e ideologia*, prefazione di Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009, pp. 470-478.
- *Il pensiero di Carlo Cattaneo, scelto dalle migliori sue pagine*, Lanciano, Carabba, 1915.
- *La poesia femminile del '900*, a cura di Gaetano Salveti, Padova, Edizioni del Sestante, 1964.
- *Poesia italiana contemporanea*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Parma, Guanda, 1964.
- *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti di convegno (Arcavata di Rende, 27-29 maggio 2007), a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- *Poeti della linea lombarda 1952-1985*, a cura di Giorgio Luzzi e con una nota di Silvio Ramat, Liscate, CENS, 1987.
- Folco Portinari, *Donne e poesia*, «L'immaginazione», n. 156 (1999), pp. 29-30.
- Folco Portinari, "Poeti lombardi", «Paragone Letteratura», vol. XXXVI (1952), n. 95, pp. 68-71, ora in *Parini e la poetica dell'oggetto*, Milano, Fabbri, 1959, pp. 5-36.
- Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York, Alfred A. Knopf, 1918.

- *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975.
- *Quarta generazione: la giovane poesia (1945-1954)*, a cura di Luciano Erba e Piero Chiara, Varese, Editrice Magenta, “Oggetto e simbolo”, 1954.
- Silvio Ramat, *La tosse dei preti*, recensione, “La Nazione”, 16 giugno 1964.
- Ronald De Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Cesati, 1997.
- Federica Santini, *Elio Pagliarani oltre la Linea lombarda*, «UCLA. Carte italiane», vol. I, n. 2 (2004), Los Angeles, University of California.
- Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo», vol. I (2006), pp. 75-98.
- *La semiotica nei paesi slavi: programmi, problemi, analisi*, a cura di Carlo Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Paolo Senna, *Renzo Modesti, la sapienza venuta dalle cose* (con scelta antologica e lettere di Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto), «Poesia», n. 322 (2017), pp. 52-58.
- Maria Luisa Vecchi, *Ritratti critici di contemporanei*, «Belfagor», Firenze, Olschki, vol. XXXVIII, n. 4 (1983), pp. 415-432.
- Matteo Mario Vecchio, *Antonio Delfini–Piera Badoni: carteggio (1942-1945)*, «Paragone Letteratura», vol. LX, n. 84/86 (2009), p. 16.
- Matteo Mario Vecchio, *Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi. Con una lettera di Eliot a Roberto Pozzi (novembre 1954)*, «Italian Poetry Review», Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 297-313.
- Matteo Mario Vecchio, *Perché la poesia ha questo compito sublime. Antonia Pozzi, otto studi*, Novara, Ladolfi, 2013.

- Matteo Mario Vecchio, *Una lettera di Eugenio Montale alla poetessa Piera Badoni (1946?)*. Con un ragguaglio su Antonia Pozzi, «L'immaginazione», n. 256 (2010), pp. 17-19.

## *Ringraziamenti*

In un ordine spaziale itinerante, di *promenade* che parte dai corridoi (anche se frequentati poco a causa della pandemia) dell'Università Cattolica, e poi da Largo Gemelli procede altrove, ringrazio il prof. Pierantonio Frare, per la continuità e puntualità della sua supervisione, e per avere ridimensionato le mie 'derive poetiche' in ogni fase della scrittura (non tanto per i risultati nella forma, che credo subisca/subirà comunque altre invasioni dalla poesia, quanto per la lezione molto lombarda di chiarezza e concretezza che, delle sue, mi prendo più delle altre).

Ringrazio la prof.ssa Francesca D'Alessandro, per gli spunti interessanti che ha sollecitato, soprattutto rispetto alla grande faglia che attraversa la tesi, tra le due 'terre del pensiero' toscana e lombarda. Ringrazio Paolo Senna, per la disponibilità e l'attenzione, oltre che per le condivisioni entusiaste riguardanti il materiale degli Archivi Culturali, tanto prezioso quanto l'instancabile lavoro di Paolo. Scendendo le scale del Gregorianum, ringrazio i colleghi del mio anno Enrico, Cristina e Cecilia, senza i quali i pomeriggi invernali di lavoro sarebbero stati più freddi, le giornate estive più torride.

Tra i colleghi di letteratura, rivolgo un ringraziamento speciale a Martina Vodola, per il tramite della quale sono entrata in contatto con la famiglia Badoni: prima nella persona di Marta, sorella di Piera, donna di cultura e buon animo, poi nella persona di sua nipote Laura Krämer, che altrettanto gentilmente mi ha spesso ospitato nella casa di famiglia a Lecco, consentendomi di consultare l'archivio e di mettere liberamente mano a scatole, faldoni, lettere e oggetti piccoli e 'sacri' legati alla memoria di Piera Badoni.

Mai abbastanza ringrazio il prof. Stefano Colangelo, per il filo rosso del sostegno, parola che qualsiasi aggettivo svilirebbe, che mi dimostra fin dagli anni universitari a Bologna.

Infine, ringrazio la mia famiglia, per l'incoraggiamento che non sento estinguersi mai, mentre tento di procedere per questa strada, tanto ripida quanto maestra.