

Pagine antologiche di poesie della Svizzera Italiana

(a cura di Ernst Strebel; e-mail: strebel.koelliken@bluewin.ch)

Prefazione

Indice

I Alberto Nessi

1. Il poeta Alberto Nessi
2. Le cose belle
3. È una fortuna
4. Parlami
5. In memoria di Elena
6. La primavera dei matti
7. Canzonetta d'autunno
8. Viaggio
9. Lungo la gola
10. Canzone d'autunno

II. Fabio Pusterla

1. Il poeta Fabio Pusterla
2. Le prima fragole
3. visita notturna
3. Sabato a Sintra
4. Bozzetti per scagliola III
5. Le terre emerse
6. Bandiere di carta VII
7. A quelli che verranno
8. Collage delle piante pilota
9. Prima dei corvi
10. I gusci secchi dei giorni
11. L'anguilla (Montale)
12. L'anguilla del Reno
13. Due rive

Prefazione

Le presenti *Pagine antologiche di poesie della Svizzera Italiana* sono nate come "Projektarbeit" del "Projektkurs Frühling / Sommer 2004" (Fachhochschule Aargau / Pädagogik / Institut Schule & Weiterbildung).

Il mio progetto prevedeva una scelta molto limitata di poesie, da me commentate, di - ordinate alfabeticamente - Pietro De Marchi, Alberto Nessi, Giorgio Orelli, Giovanni Orelli, Fabio Pusterla. Doveva essere una raccolta di singoli fogli A-4, fotocopiables, che avrei messo a disposizione di colleghi interessati di licei della Svizzera tedesca e francese, per facilitarli la lettura di poesie della Svizzera Italiana con le loro classi.

Attualmente (fine giugno 2004) la scelta si limita alle poesie di Alberto Nessi e Fabio Pusterla: poiché dei due ho scelto più poesie di quanto prevedessi, perché i commenti richiedevano più tempo e sono diventati più lunghi del previsto, - e, infine, le dieci settimane a disposizione sono passate al volo. Intendo comunque aggiungere gradualmente commenti e materiali a poesie di Pietro De Marchi, Giorgio Orelli e Giovanni Orelli.

I miei commenti in parte sono quasi parafrasi delle poesie, con cenni interpretativi; sono quasi sempre laconici, spunti di possibili commenti che faranno i miei colleghi e le mie colleghe. Queste mie "interpretazioni" dovrebbero facilitare ai docenti liceali la scelta di poesie per l'insegnamento e fornire, forse, stimoli per l'interpretazione e per l'approccio didattico. Non vogliono misurarsi con la critica universitaria (che viene citata solo raramente). Miravo ad altro. Ho più di cinquant'anni e, non dovendo più provare niente a nessuno, mi sono permesso alcune libertà che potrebbero risultare sospette agli addetti ai lavori.

I miei commenti sono arricchiti da aggiunte di Francesco Mugheddu (nei commenti abbreviato con F.M.), ricercatore all'Università di Basilea e docente d'italiano al liceo Alte Kantonsschule Aarau. L'avevo pregato di correggere i miei commenti e lui, oltre a rendermi questo servizio, mi ha restituito le mie pagine con aggiunte interessanti quanto profonde e stimolanti. Ritengo illuminante riportare queste "aggiunte" (che, in due casi in cui mi mancava il tempo per una "lettura" approfondita, si sostituiscono quasi al mio commento).

Alle mie "letture" e alle "aggiunte" di F.M. si aggiungono "cenni dell'autore". In alcuni casi i poeti mi hanno raccontato "l'occasione" della poesia. Questo materiale permette in parte di seguire - o almeno intuire - l'iter creativo, un aspetto che sarà certamente di grande interesse per i nostri giovani. Sarà chiaro che questi "cenni" o introduzioni non sostituiscono minimamente l'interpretazione del lettore. Usati bene, renderanno più sensibili i giovani per la differenza tra "occasione" e testo poetico.

Non ho ordinato le poesie secondo l'ordine cronologico con cui sono apparse nelle varie raccolte, ma secondo criteri più o meno didattici: prima le poesie che ritengo più adatte per la lettura a scuola, poi le poesie più difficili o complesse (per eventuali classi proprio motivate ...).

Vent'anni fa, dopo la pubblicazione della mia tesi (sulle traduzioni tedesche delle poesie di Montale), quando mi si invitava alla collaborazione a riviste di "romanistica" tedesche e austriache, mi ero proposto di non occuparmi più di critica letteraria, a meno che non comportasse contatti umani che mi stessero a cuore (e, a parte qualche recensione, non ho più scritto critica). Proposito saggio, come ho potuto constatare adesso: gli incontri con Alberto

Nessi e Fabio Pusterla erano esperienze per me molto intense, e le discussioni con Francesco Mugheddu stimolanti. A loro tre va il mio più sentito ringraziamento.

Alberto Nessi

Il poeta Alberto Nessi

Alberto Nessi, nato nel 1940, è cresciuto a Chiasso e vive a Bruzella.

Opere in poesia: *I giorni feriali*, Pantarei, Lugano 1969; *Ai margini*, Collana di Lugano, Lugano 1975; presso Casagrande, Bellinzona: *Rasoterra* (1983), *Il colore della malva* (1992) e *Blu cobalto con cenere* (2000).

Principali opere in prosa: *Terra matta*, Dadò, Locarno 1884; presso Casagrande, Bellinzona: *Rabbia di vento*, antologia di testi e testimonianze sulla Svizzera italiana, *Tutti discendono*, romanzo (1989), *Fiori d'ombra*, racconti (1997), *La Lirica*, romanzo, 1998.

Per presentare Alberto Nessi, cito da un articolo di poetica, apparso sulla *Neue Zürcher Zeitung* (3./4. gennaio 2004), inedito in italiano:

Io ho pubblicato cinque raccolte di versi e mi ostino a scrivere ancora poesia, oltre che prosa. Ma non seguo una poetica o un clan, non sono protetto da un professore o da un guru: sono un solitario che scrive per amici sconosciuti. Scrivo poesie con l'aiuto della gente comune. Un giorno, per fare un esempio, ho incontrato un ferroviere in pensione che mi ha detto, in dialetto: - Mi guardo intorno e vedo un gran deserto-. L'ho guardato bene negli occhi e dentro di me l'ho ringraziato: mi aveva regalato un endecasillabo, senza saperlo. Questo verso è andato a finire in una mia composizione, che io dovrei firmare insieme con quel ferroviere.

Ecco, per me la poesia va dove la portano le parole che ascolto dentro di me, per la strada o in cucina. Parole del linguaggio comune. Devono avere una traccia di vissuto, queste parole, come gli oggetti usati, se vogliono andare a caccia di verità interiori o esteriori.

[...]

Quando si parla di poesia del Novecento si tende a privilegiare la corrente che fa capo al simbolismo e tende al sublime, alla poesia pura. È vero: quella è la corrente dominante (...) Ma è anche vero che esistono altre acque, in tutte le letterature del mondo: acque in cui la purezza della parola si mescola con le impurità della vita di tutti i giorni. È in quelle acque che preferisco nuotare.

[...]

Nel mio caso, perché possa mettermi a scrivere dei versi, deve venirmi un brivido dal reale. Può essere un ricordo, un rimorso, una pena, uno stupore. O anche un pensiero che mi viene leggendo un libro, guardando un'opera d'arte: un brivido mentale. Un'emozione.

[...]

Tutto e tutti nel mondo hanno una voce. La mia poesia va dove porta quella voce, quando l'orecchio riesce a captarla e a tradurla in parole, a farla mia: è la sola cosa che possiedo veramente e che posso dare agli altri. Perché la poesia è un dono: un dono che può diradare il buio sulla strada che percorriamo senza essere insieme e senza sapere dove andiamo.

[...]

I miei bambini sono le immagini, le parole, i volti che tento di afferrare prima che scompaiano nel burrone dell'oblio.

LE COSE BELLE

Lo so, ma non posso mettermi a cantare di gioia
se il vicino curvo sul volante del suo gioiello
appena cambiata la marca dell'olio e pulito il carburatore
gasa più forte. Cosa vuoi che canti?

Ti dirò di più. Mi commuove il filo d'erba
e non c'è niente di più misterioso e struggente
del grande cielo di Lombardia che riempie la sera;
ma quel vino rosato
porta alcool alla miccia della mia rabbia : puoi vederle anche tu
le operaie racchiuse nei furgoni. Le cose belle?
Lo so che esistono ma te ne parlo
in segreto, sottovoce, con un po' di vergogna.

Alberto Nessi, *Rasoterra*, Casagrande, Bellinzona, 1983, p.59

Lettura della poesia "Le cose belle"

È una poesia metapoetica che riflette sugli argomenti di cui vorrebbe e deve scrivere il poeta. Che cosa gli rende impossibile "cantare" le cose belle? È l'ottusità, l'incoscienza di certa gente di cui è esempio il vicino fissato sulla sua macchina (chi conosce altre poesie di Nessi sa che il "gas di scarico" è un motivo che ritorna varie volte e che allude alla distruzione ecologica, nella regione di Chiasso, segnata dalla presenza massiccia del traffico automobilistico, ancora più drammatica che altrove). L'altro impedimento viene al poeta dall'ingiustizia sociale (anche questo uno dei temi centrali di questo poeta impegnato).

E cosa sarebbero "le cose belle" (che, nella negazione, vengono cantate anche in questa poesia)? È la natura nel suo aspetto più umile e delicato ("il filo d'erba") e nella sua dimensione più "misteriosa", quasi numinosa (il "grande cielo di Lombardia"). Ed è interessante che proprio la visione di questo cielo acuisca la rabbia causata dall'esistenza delle "operaie racchiuse". Sarà importante far notare agli studenti che, forse, solo chi è sensibile al "filo d'erba" e al cielo "misterioso e struggente" può vedere veramente le ingiustizie sociali e l'incoscienza distruttrice.

Cenni alla tessitura fonica e alla struttura:

- La "gioia" viene contaminata fonicamente dal "gioiello", oggetto-feticcio dell'ottusità.
- Il nesso /ca/ di "cantare" ritorna in "cambiata - marca - carburatore - (gasa): Anche il canto è contagiato (o minacciato) dal culto distruttore della macchina.
- Solo nel penultimo verso si capisce pienamente "cosa sa" il poeta. L'uso di "Lo so" senza la specificazione del complemento diretto rispecchia forse l'irritazione del poeta: risponde a un rimprovero (Ma tu, perché non canti le cose belle?) anche troppo noto, scontato.

Cenni didattici:

- Si potrebbe omettere "con un po' di vergogna."
- Interessante il paragone con due poesie di B. Brecht: "Schlechte Zeit für Lyrik", "An die Nachgeborenen".

Aggiunta di F.M.:

Non chiedermi la parola che dica le cose belle, ché mi si strozza in gola all'odore del gas di scarico o allo sguardo di quell'operaia chiusa in gabbia. Se la dicessi a voce alta, non la direi né per l'uno né per l'altra. Cos'è per loro un filo d'erba? Né la direi per me. pur sapendole esistenti, poiché vasta è la miseria e la tragedia umane, ancor più plastica e lancinante sotto l'effetto di un po' di alcool. Coglile allora in ciò che non dico, o in ciò che dico sottovoce e con pudore.

È UNA FORTUNA

E' una fortuna passeggiare tra i castagni
mi dici un mattino di novembre
mentre i gambi riversi del granoturco
splendono sotto le finestre e le donne dei paesi
aprono la porta della bottega. È una fortuna
marinare la vita che non ci appartiene
per ascoltare lo scricchiolio tutto nostro
delle foglie: le parole cadono felici
come le bacche rosse dal corniolo.
È una fortuna non sbagliare sentiero
verso il poggio da dove l'eremita
qualche secolo fa guardava la Lombardia

e dove noi ci abbracciamo tra le stoppie.

Nessi Alberto, *Ai margini*, Collana di Lugano, Lugano 1975, p.

Lettura della poesia "È una fortuna"

In questa poesia d'amore si dice tre volte cos'è una fortuna quando due persone stanno insieme. Le definizioni (o descrizioni) di "è una fortuna" sono quindi anche possibili traduzioni di quello che si può intendere per "amore": Basteranno pochi cenni per illustrarlo: Versi 1-5: "Splendono" e "aprono" sono due verbi che, nel contesto, possono assumere un valore metaforico.

Versi 5-10: - Sarà certamente bello riflettere sui diversi significati che si possono attribuire a "marinare la vita", partendo, p.es., dalla definizione di "marinare" data dallo Zingarelli.

- "Lo scricchiolio tutto nostro" forse - nel contesto delle "parole che cadono felici /come le bacche rosse..." può riferirsi al linguaggio che si crea ogni coppia di amanti. (E non sarà difficile trovare con gli alunni tratti semantici comuni alle "bacche ..." e alle "le parole".

Versi 10-14: la felice solitudine dei due (dei due eremiti) apre quasi all'infinito la dimensione spaziale (dal punto dove si abbracciano si può guardare la Lombardia) e temporale (già "qualche secolo fa" l'eremita guardava come loro) e mette i due amanti in una tradizione secolare di contemplazione, qui tutta terrena, ma sacra quanto quella degli eremiti di una volta.

Cenni didattici:

- Si potrebbe copiare da uno dei vocabolari il lemma "marinare" e chiedere in quale accezione viene impiegato nel sintagma "marinare la vita".
- Si potrebbe chiedere in quali immagini la poesia traduce l'affermazione "è una fortuna".
- Bello sarà il paragone con la poesia "Parlami" scritta circa 25 anni dopo "È una fortuna".
- Si potrebbe dare il compito di scrivere associazioni intorno a "È una fortuna ..." (cfr. il cenno dell'autore).

Cenni dell'autore:

L'autore dice che

- "È una fortuna" è una frase detta dalla donna (o forse dall'io della poesia, aggiunge) e che, in fondo, è un verso regalato (come il primo verso, l'endecasillabo "Mi guardo intorno e vedo un gran deserto" della poesia "Il solitario", detto da un ferroviere incontrato).
- il poggio si trova a Sagno, sopra Chiasso, e che da quel poggio si vede da una parte l'Italia, la Lombardia, e dall'altra la Svizzera.

PARLAMI

Parlami come parla il giallo alla farferugine
parlami dentro come la brezza del colle
non lasciarmi con questo nodo d'ebetudine

parlami come la luce che s'immilla
nella selva felice delle foglie
a accendere minuscole scintille

parlami se un prato verde ci accoglie
nell'erba alta degli adolescenti:
noi due, di mezza età, marito e moglie.

Nessi Alberto, *Blu cobalto con cenere*, Casagrande, Bellinzona 2000, p.23

Lettura della poesia "Parlami"

Che sia una poesia d'amore si sa solo dopo aver letto l'ultimo verso; solo l'ultima parola ci dice che il tu a cui è rivolta la poesia è la moglie. Della donna amata l'io desidera (e sa di poter ricevere) un'intensità e una gioia di vita che viene tradotta in immagini bellissime e in versi di alta musicalità. Lei, infatti, può parlargli come il giallo alla farferugine (e il giallo è molto intenso in questa pianta: è un colore solare), come la brezza del colle (il che alluderà a una freschezza vitale), come la luce che s'immilla ... nelle foglie (quanto alla citazione dantesca cfr. più in basso). E lei, infine, ha il dono di abolire il tempo, di trasformare i due "di mezza età" in adolescenti.

Il potere attribuito alla donna amata (e all'amore) è sottolineato da un'allusione a Dante, a alcuni versi che descrivono la visione del Primo Mobile (il cerchio angelico più vicino a Dio), dove "s'immilla" rima pure con "scintilla":

L'incendio suo seguiva ogni scintilla;

ed eran tante, che 'l numero loro

più che 'l doppiar delli scacchi s'immilla. (Par. XXVIII, 91-93)

Con questo paragone, il prato che accoglie i due amanti si trova anche "nel Primo Mobile", l'amore terreno e sensuale è anche sacro (oppure: non c'è differenza tra amore sacro e amore "profano").

Quanto alla musicalità della poesia, sarà facile trovare allitterazioni, assonanze e rime che connettono parole che stanno in un rapporto tematico tra di loro. Accenno solo a pochi esempi:

- luce - felice - accende - adolescente
- foglie - accoglie - moglie (immilla - scintilla)
- mezza - marito - moglie
- farferugine - felice - foglie
- La vocale /a/ nel primo verso
- /e/ e /a/ nel verso 8: erba alta degli adolescenti

Cenni didattici:

- Molto interessante e bello potrebbe essere un paragone con la poesia "È una fortuna", scritta circa 25 anni prima, che finisce con la stessa immagine e in cui, tra l'altro, c'è pure un verso che contiene "felice" e "foglie".
- Eventualmente, nel verso 9, si potrebbe omettere "di mezza età".

Cenni dell'autore:

L'autore dice

- che non aveva pensato a "È una fortuna" scrivendo "Parlami".

- che è subentrato il momento dell'incomunicabilità, che prima si parlava in modo naturale mentre adesso deve dire alla donna "parlami, non stare zitta" e che perciò è come un'invocazione.

- che il riferimento a Dante non è una scelta intellettualistica, che è venuta fuori così, quasi istintivamente. "È difficile dire come nasce questo 's'immilla'. Non è nato da una lettura di Dante. Tutto è anche un gioco fonico."

IN MEMORIA DI ELENA

Il tuo ricordo è un ramo di fusaggine
colto un pomeriggio di settembre,
un amore che non c'è stato, sul binario morto
un vagone colore della ruggine.

E rivedo la mandorla del tuo viso
sul sentiero dei passi trasecolanti,
la nostra era una goffa giovinezza
in cerca d'una parola, d'un profumo

d'un cielo dove amarci:
se muovo il caleidoscopio dei semprevivi
tutto è possibile, io sono Rimbaud
insieme fuggiamo via su un carro merci.

Nessi Alberto, *Blu cobalto con cenere*, Casagrande, Bellinzona 2000, p. 18

Letture della poesia "In memoria di Elena"

La poesia ricorda "un amore che non c'è stato" (v.3), che è finito su un binario morto (v.4) perché due giovani non sono riusciti nella loro ricerca "di una parola" (v.8) (quella per confessarsi l'amore, forse), d'un profumo (v.8) (di qualcosa d'intangibile che li unisse?), d'un cielo dove amarsi (v.9) (d'un regno, di una sfera solo loro?). Di questo amore non vissuto è rimasto però un "ricordo che è un ramo di fusaggine" (e sappiamo che i frutti seccati di questa pianta conservano il bel colore rosso), e l'io rivede la mandorla del viso della ragazza (e si sa che la mandorla può essere simbolo per il divino, per qualcosa di mistico, di essenziale) e rivede il sentiero dei passi trasecolanti (e forse anche lo stupore, suscitato dal ricordo, è "semprevivo", v. 10). Perciò non sorprende - ma commuove - se, coll'aiuto dell'identificazione con Rimbaud (con una fantasia poetica molto fertile, prematura, forse anche "sempreviva"), nella terza strofa il binario morto si trasforma in un binario che invita alla fuga, e che l'amore, messo come un carro merci su quel binario morto, si metta in moto.

Alcuni nessi fonici sottolineano sul piano del significante quanto si è detto di sopra:

- La "fusaggine" (che resta sempre rossa) rima con "ruggine" e si trasforma in movimento (assonanza con "fuggiamo").

- /or/ : ricordo - amore - morto - colore - mandorla

- amarci - merci: A prima vista una mezza rima dissacrante; ma se consideriamo l'immagine di due giovani amanti che fuggono su un carro merci (che, nella prima strofa, è metafora dell'amore non vissuto), in questa assonanza si esprime fantasia, avventura, volontà di uscire dal "binario morto".

Aggiunta di F.M.: Il tema della parola che fonda e salva la relazione: un suono-profumo che guida nella foresta delle corrispondenze (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire). È la parola che il poeta chiede di ascoltare (e sa che colei a cui chiede ne è in possesso, e che, soprattutto, non la deve cercare!) in *Parlami*. Elena invece come lui, acerbi e goffi giovani viandanti smarriti (trasecolanti), nella ricerca sono un vagone arrugginito bloccato su un binario morto, **che solo** l'alchimia delle corrispondenze rimbaudiane può trasformare in una linea di fuga, in una possibilità di scampo, costretta tuttavia ancora nel carro merci (rosso ruggine è il colore del carro merci, almeno in Italia), pieno di cose e non di persone. Un amore mancato, che il *topos* proprio perché mancato vorrebbe il più bello (Angelica nell' *Orlando furioso*), qui nel ricordo metapoetico si tinge di ruggine: un amore tra le merci che libera nostalgia.

Cenni dell'autore:

L'autore dice

- che questa ragazza gli aveva portato dei fiori da lui messi sul tavolo e di cui aveva scritto una poesia col titolo "I fiori", di cui esistono quattro stesure, scritte verso la fine degli anni

sessanta e mai pubblicate. Quando la donna è morta, più di trent'anni dopo, è rivenuto il ricordo e sono subentrati altri ricordi. La poesia "Elena" l'ha scritta senza guardare le poesie di una volta di cui è rimasto solo un verso: "il caleidoscopio dei semprevivi". "Una poesia può nascere come una cosa sotterranea, come un fiume che passa sottoterra; hai scritto qualcosa, poi l'hai lasciato da parte, però dentro di te ha lavorato. Questo ricordo emerge e fa nascere la poesia." E aggiunge: "Senza quel mazzetto di fiori non succedeva niente."

- che con Rimbaud associa l'avventura, il sogno dell'adolescenza, la ribellione, l'amore anticonformista, il sogno di evadere, di andare via dalla provincia; e che in Rimbaud c'è una poesia che parla di un viaggio in treno.

LA PRIMAVERA DEI MATTI

Lecca il gelato nel bar davanti alla vetrina che inquadra
le forszie d'aprile ingannatrici.
La sua unica libertà: fragola panna cioccolato.
Che altro può accarezzare desiderare?
Il suo compagno respira chino sopra il tè,
se mette le mani nella tazza delle patatine
ha schifo e cambia tavolo il sano che beve il bianco
discutendo coi sani: macchina Juve bionda.
La sera invita a passeggiare lungo gli orti
in cerca di viole pallide di gas di scarico ;
ma ingrassano, guardano nel vuoto, hanno calzoni troppo corti
i silenziosi e perduti nella mezz' ora che non offre
petali e illusioni ma due passi nel limbo
prima che scompaiano per tutti.

Nessi Alberto, *Rasoterra*, Casagrande, Bellinzona 1983, p.61

Lettura della poesia "La primavera dei matti"

I matti di questa poesia sono esseri che non possono avere nemmeno illusioni, non possono desiderare niente, accarezzare nessuno, non possono neanche cercare "viole pallide di gas di scarico". La loro unica libertà è una mezz'ora (al giorno, probabilmente) in cui possono leccare un gelato, mangiare patatine, bere un tè. L'amore e la vera libertà di movimento gli sono negati. Sono ridotti a un vegetare quasi animale: il verbo riferito all'uno è "leccare", quello riferito all'altro è "respirare" e "mettere la mano nella tazza...", e a tutti e due è riferito "ingrassare" e "guardare nel vuoto". Alla fine scompariranno, e, essendo stati, in questa mezz'ora, nel limbo, si capisce che dopo scompariranno nell'inferno.

La poesia finisce con due parole sorprendenti che danno un'importanza (e una dignità) inaspettata ai matti: questi "perduti" (v.12) scompaiono (sono perduti) "per tutti". I sani perdono qualcosa se scompaiono i matti. E non sorprende, perché i sani di questa poesia sono ottusi, privi di coscienza, privi di attenzione: discutono di "macchina Juve bionda" (v.8) e loro che potrebbero non vanno in cerca di "viole pallide...", non accarezzano (la bionda, semmai, la prenderebbero), e hanno schifo dei matti.

Nessi fonici:

- In tutta la poesia c'è una tessitura fitta dell'/a/ di "matti"; la lettera /a/, sul piano musicale, unisce i sani e i matti.

Cenno didattico:

Omettere la seconda parte di verso 8 e chiedere di che cosa potrebbero discutere i sani.

- Omettere le ultime due parole.

Aggiunte di F.M.:

- La primavera ingannatrice dei matti si consuma nel leccare un gelato, reso come nel linguaggio della follia agglutinante (condensante) senza interpunzione: "fragola panna cioccolato". speculari in ciò i sani che parlano di "macchina Juve bionda", portatori di altra follia di cui sono tanto poco consapevoli quanto i matti della loro. Fragola panna e cioccolato delimita la libertà dei matti, oggetto del disgusto dei sani. Questi a loro volta sono inchiodati a "macchina Juve bionda".

- Perduti a se stessi, inesistenti, se non come oggetto di ripugnanza, per i sani, più che nell'inferno, in cui specie agli occhi dei sani si trovano già, scompariranno definitivamente nell'oblio, dal quale lo sguardo partecipe e pietoso dell'io che osserva per quella mezz'ora li aveva sottratti.

Cenno dell'autore:

L'autore dice che le forzizie rinviano al tema della primavera (e della bellezza, della felicità) che promette e non mantiene, a Leopardi dunque; e a Eliot che ha scritto che aprile è il più crudele dei mesi.

CANZONETTA D'AUTUNNO

Lo sai, ci sono i cachi del bagatto
ce li porta novembre in una sporta
quando il freddo fa strage negli orti

c'è la zucca del Federico (lo vedi come arranca
sulla salite11a?): ha una voce saggia
racconta giorni di sole e di pioggia

e poi c'è il nostro amore che non invecchia
se brucia a un tratto come lo stecco
vicino alla brace, dentro il nostro letto.

Nessi Alberto, *Blu cobalto con cenere*, Casagrande, Bellinzona 2000, p. 30

Lettura della poesia "Canzonetta d'autunno" □

Basteranno - anche se leggiamo la poesia con una classe - pochi cenni alla sua bellezza.

A una prima lettura siamo indotti a riferire le prime due strofe soltanto all'evocazione del tardo autunno. Ma dopo la lettura della terza strofa capiamo che anche le prime due fanno parte di una poesia d'amore: i cachi e la zucca sono frutti che crescono in primavera, in estate, e il cui colore è intenso, splendente - soprattutto in inverno - e perciò possono essere simboli per "l'amore che non invecchia" (v.7). E anche la voce saggia che racconta "giorni di sole e di pioggia"(v.6) può riferirsi all'amore di due che vivono insieme da anni.

Basteranno - anche se leggiamo la poesia con una classe - pochi cenni alla sua bellezza.

A una prima lettura siamo indotti a riferire le prime due strofe soltanto all'evocazione del tardo autunno. Ma dopo la lettura della terza strofa capiamo che anche le prime due fanno parte di una poesia d'amore: i cachi e la zucca sono frutti che crescono in primavera, in estate, e il cui colore è intenso, splendente - soprattutto in inverno - e perciò possono essere simboli per "l'amore che non invecchia" (v.7). E anche la voce saggia che racconta "giorni di sole e di pioggia"(v.6) può riferirsi all'amore di due che vivono insieme da anni.

Tradizionalmente siamo abituati a associare all'amore il mese di maggio. In questa poesia invece l'intensità dell'amore viene espressa con immagini autunnali e invernali (coi cachi, con la zucca, con lo stecco vicino alla brace), e questo la rende insolita, bella.

Quanto a Federico: Si leggano alcuni versi della poesia nella pagina di fronte a "Canzonetta d'autunno", intitolata proprio "Federico": "Io sono sempre giovane, dicevi / ... / Sei morto giovane, mi hai lasciato una zucca / e il ricordo del tuo silenzio / di quando ti sedevi in cucina ..." (*Blu cobalto con cenere*, p. 31)

Cenno didattico: - Eventualmente si potrebbe omettere "non invecchia" (v.7)

Aggiunta di F.M.: Cachi e zucche sono prodotti autunnali (al più tardo-estivi, credo) dal colore spesso intenso e, talvolta splendente. Splendore che risalta ancor più sullo sfondo di orti devastati dal freddo. Zucca e cachi sono in questo senso correlati della voce che racconta "giorni di sole e di pioggia", ossia sono una ricapitolazione autunnale della primavera e dell'estate, a simboleggiare l'amore tutto terreno che non invecchia, se è vero che arde dentro un letto come uno stecco accanto alla brace. E quest'ultimo riferimento al fuoco significante per lo più passione divorante aggiunge un tassello semantico imprevedibile nell'accostamento alla saggezza della voce e alla maturità della relazione. Il prolungamento giovanile di questa lunga relazione è infatti affidata alla verifica ("se brucia ad un tratto ..." dell'amplesso focoso dentro il letto. Così dal colore, attraverso la voce al calore ...

Cenni dell'autore:

bagatto: è termine dialettale per "calzolaio" (bagatt)

Ho letto a Alberto Nessi i significati simbolici che si attribuivano al "bagatto" in un libro sui Tarocchi: simbolo del Sole /della coscienza solare / del coagularsi del Tutto nell'Uno / del determinarsi di tutte le possibilità infinite in un punto finito. È l'inizio del Grande Gioco. - L'autore ridendo mi ha detto: "Queste son cose che tu mi regali. Io adesso che le dici le accetto. Però quando l'ho scritta non ci ho pensato."

VIAGGIO

A Camnago penso a mia madre
che sta morendo
il sole lombardo si spande opaco sui binari
e mia madre diventa bambina,
«Quando ti guardo sono mezzo guarita»
mi dice a Desio tra i rottami industriali
mentre quella dello scompartimento vicino
con la sua voce imbratta il letto
dove mia madre muore. E io sono lontano
il treno corre verso gli orti sgavezati di Sesto
grappoli di cenere nutrono
la periferia di Lambrate
dove cespugli si attaccano alla flebo del cielo
e nell'ematoma della foschia si disegna
lo scheletro dei frassini.

Verso Bergamo i rampicanti secchi
mollano la presa e gli occhi di mia madre
sono canali che pregano lungo la pianura
i tralici sono aghi
nelle carni pallide di lei
che sta morendo
mentre quelli del telefonino parlano di calcio
e i gelsi nel finestrino hanno polsi artritici,
le montagne -ferite bianche come fiamme
senza fuoco –
depositano feci indurite nelle lenzuola
della campagna
e robinie amputate mostrano moncherini
nelle scarpate
accanto ai capelli viola dei rovi.

Ma a Trento giungono gli angeli barellieri
delicati sollevano mia madre
per le ascelle, le sue bende
diventano nastri azzurri e bianchi
che l'aiutano nella navigazione
sopra l'Alto Adige, sopra gli olmi siberiani
sopra gli ippocastani
sopra i tigli del Viale della Stazione
sopra il vecchio con il cappello tirolese
che straparla davanti al bicchiere di grappa
sopra la tristezza del sabato di febbraio
a Merano dove una ragazza sola
si colpisce le orecchie col palmo della mano
come per ammazzare uno scorpione.
Ecco, ora mia madre veleggia sopra i dolori
della terra con la vela dei suoi capelli
con il viso che assomiglia a quello delle mie figlie

coi nastri bianchi della sua giovinezza
approda a Venezia, Piazza San Marco:
tre piccioni
le si posano sulle mani
per la fotografia dei diciott'anni.

Nessi Alberto, *Blu cobalto con cenere*, Casagrande, Bellinzona 2000, p.95

Lettura della poesia "Viaggio"

La poesia descrive il viaggio di un io la cui madre sta morendo.

Prima strofa

Durante il percorso del treno (da Chiasso fino a Trento) il paesaggio fuori dal finestrino diventa il corpo della madre morente: "i cespugli si attaccano alla flebo del cielo"(13), "nell'ematoma della foschia si disegna / lo scheletro dei frassini" (v. 14/15), gli occhi della madre vengono paragonati con canali che pregano (v. 18), i tralicci con aghi (v. 19), i gelsi coi polsi artritici (v.23), le montagne con ferite bianche (v.24), le robinie amputate con moncherini (v. 28). Il paesaggio che rispecchia l'agonia della madre è un paesaggio desolato, e gli altri viaggiatori sono insensibili: la voce di uno "imbratta il letto" dove la madre sta morendo (v.8), e altri parlano di calcio (v. 22). L'unico scarto da questa visione di un mondo triste è la frase della madre (v.5) che, pur stando male, ritrova forza e ottimismo guardando il figlio.

Seconda strofa

La seconda strofa comincia con "Ma" e descrive la trasformazione della madre che viene sollevata da "angeli barellieri delicati" (v.31 / 32), le sue bende diventano nastri azzurri (v. 34), e così lei si alza in una navigazione sopra il mondo squallido dove ognuno è chiuso nella propria solitudine (v. 39 / 40), sopra accessi autodistruttivi (vv. 42 - 44), sopra i dolori della terra (v. 45), e alla fine la madre torna ragazza, assomiglia alle sue nipoti e si ferma in una foto che la fa vedere, piena di grazia, a diciott'anni.

La luminosità di quest'immagine finale viene sottolineata dal contrasto colla ragazza vista a Merano: mentre lei, col palmo della mano colpisce se stessa (come per ammazzare uno scorpione dentro di lei), alla madre si posano tre piccioni sulle mani (v.50 / 51). La foto che evoca questa immagine è così diffusa dal turismo internazionale che al poeta è sufficiente un rapido cenno (e non deve ripetere la parola "palmo"): il lettore vede subito la mano della madre - ragazza col palmo aperto verso il cielo.

Tessitura fonica

Accenno solo a alcune poche particolarità foniche della poesia:

- Nei primi sei versi il nesso /ma/ /am/ presente in "madre" si trova in "Camnago", "sta morendo", "bambina", "rottami".
- La compenetrazione dell'agonia della madre e del paesaggio si manifesta anche in varie assonanze e allitterazioni: "flebo" - "foschia" - "frassini" (vv. 13 -15), "secchi" - "occhi" - "aghi" (v. 16 7 17), "finestrino - feriti - fiamme - fuoco - feci" (vv. 23 - 26).

- E mentre la ragazza di Merano è fonicamente associata "ammazzare uno scorpione", i suoni liquidi assorbono la differenza tra la madre, donna vecchia, e la madre, donna giovane: "capelli - assomiglia - quello - delle - figlie.

Cenni dell'autore:

- Quanto all'occasione della poesia l'autore dice che stava andando a fare un viaggio per un convegno letterario a Merano e che in quei giorni sua madre stava molto male e che è morta poco dopo.

- sgavezzato (v.10): dialettale per "scavezzare" (Battaglia: "potare la cima di alberi o arbusti, spezzare, troncare rami, divellere piante, abatterle")

- feci (v.26): l'elemento paesistico si riferisce a cave da cui avevano portato via del materiale e restavano come delle rocce bianche (fiamme senza fuoco, perché erano come bagliori bianchi, ma non c'era la vitalità, erano spente).

LUNGO LA GOLA

(per Walter Kurt Wiemken)

L'uomo che va lungo la gola
dell'inverno quando le rocce sono gherigli
incantati e una scheggia di meraviglia
si attacca alla buccia delle cose
vede il suo volto capovolto nell'acqua. È mattina.
Sui prati che dormono splende la brina.

Sui prati che dormono splende la brina
e l'uomo va lungo la gola della memoria
-pettirosso sciancato che si trascina
di ramo in ramo alla ricerca del vero
mentre il mostro appare e si inclina
dalle cime dei frassini spogli.

Dalle cime dei frassini spogli
tessono la loro infanzia gli uccelli
del freddo. L'uomo s'incammina
incontra l'osso nero della faglia
la marna aperta come una ferita
nell'occhio verde dell'acqua-lucertola.

Nell'occhio verde dell'acqua-lucertola
si capovolge l'uomo lungo la salita
del sentiero che precipita, si spezza
la radice tenace, la foglia di quercia.
Terra rossa, terra di desiderio
fra poco qui rinasce l'elleboro.

Fra poco qui rinasce l'elleboro
i contadini faranno fuochi nei campi
la pervinca schiarirà il precipizio
ma l'uomo che va lungo la gola
dell'inverno ha sette spade nel cuore:
nella Breggia sfiorisce la sua aquilegia.

Nella Breggia sfiorisce la sua aquilegia
di uomo solo che ha dipinto la morte.
E l'edera ancora si allaccia al castagno
la natura lo prende fra le sue rocce
dove splende per sempre un'altra luce
qui, nella grande gola che perdona.

Lettura della poesia "Lungo la gola"

Come indicato nella nota a piè di pagina, la poesia si riferisce al pittore Walter Kurt Wiemken, trovato morto nelle gole gelate della Breggia il 24 gennaio del 1941.

Nella poesia il pittore è denominato solo "l'uomo".

Quest'uomo

-va lungo la gola del torrente Breggia, ed è la gola "dell'inverno" (v. 2) e "della memoria"(v. 8) - (e forse il ricordarsi dell'uomo è come un camminare in una gola invernale),

-vede il suo volto capovolto (v.5) (il che potrebbe alludere a una presa di coscienza dolorosa, che rovescia l'immagine di sé),

- si trascina come un pettirosso sciancato alla ricerca del vero (vv.9/10) (e il paragone rinvierà a un confronto doloroso col proprio passato; a questo potrebbe alludere anche l'apparizione del mostro nel verso 11),

- incontra l'osso nero della faglia che è come una ferita (vv.16/17) (e la ferita nel paesaggio alluderà a una ferita nella vita dell'uomo; questa tesi può essere sottolineata da una catena fonica delle /f/ che collega "frassini/ infanzia/ freddo/ faglia/ ferita", vv.13-17)

- si capovolge "nell'occhio verde dell'acqua-lucertola"(v.20) (scivola - o si precipita?- nell'acqua del torrente)

- ha sette spade nel cuore (v. 29); l'immagine alluderà un'altra volta a una grave ferita interiore) e la sua aquilegia sfiorisce

- è solo, e ha dipinto la morte (v. 32)

- La natura lo prende fra le sue rocce (v. 34). Il fatto che "prende" rima con "splende" e che la gola perdona (v.36) farà capire che l'uomo, nella morte, trova la pace.

L'evocazione del destino dell'uomo è accompagnata dall' evocazione di elementi paesistici, di animali e di piante: Il destino dell'uomo si compie in un quadro "incantato di meraviglia", splendente di brina (strofa I). Lui è come un pettirosso sciancato (v.9), gli uccelli del freddo tessono la loro infanzia (che rispecchia la sua?), la ferita geologica rinvierà alle ferite nella "faglia" interiore dell'uomo. Il capovolgersi di lui è paragonato allo spezzarsi di una "radice tenace" (v.21) o di una foglia di quercia (v.22).

Il destino dell'uomo si compie con la morte, ma nella natura rinasce l'elleboro (v.24), la pervinca schiarirà il precipizio (v.27), "l'edera ancora si allaccia al castagno" (v. 33), e l'uomo è preso da questa natura (v.34). La gola, che prima è quella dell'inverno (v.2), alla fine è quella che perdona (v.36).

Aggiunta di F.M.:

Lungo la gola ripercorre le tappe del viaggio del pittore lungo la gola gelata. Un viaggio nella memoria di un viandante sciancato alla ricerca del vero (vedi Leopardi: *Passero solitario*, *Canto notturno*). Nel viaggio, cominciato con la visione premonitrice di un capovolgimento riflesso nell'acqua, egli sembra incarnarsi in due figure (non a caso?) di uccelli: prima pettirosso, ancora capace di desiderare e sperare, poi uccello del freddo, senza speranza ma cantante la speranza e i

ricordi ("tesse l'infanzia") sulle cime dei frassini spogli. Da quelle stesse per lo sguardo del viandante prende forma il mostro che riappare in forma rettilica acquattato nella gola e fissante il viandante. Calamitato dalla fessura osseonera (la gola stessa!) dell'occhio del mostro, il viandante nel precipitare si capovolge realmente, dandosi così in pasto alla gola. Alla visione del vero nero osseo (il viandante dipinge la morte) anche le radici e le foglie più resistenti si strappano e si spezzano, il ciclo della nascita-morte si interrompe ("sfiorisce la sua aquilegia", mentre nella terra di desiderio [rosso-pettiroso] da cui è stata divelta la quercia, dalla quale si stacca il viandante nel precipitare, rinasce l'elleboro). Solo nella riscrittura (risemantizzazione) della poesia ("qui nella grande gola che perdona") l'abbraccio pietoso della gola si fa abbraccio pietoso e luminoso della natura.

Il pettiroso è il pellegrino che desidera e spera.

Il mostro appare dalle cime dei frassini spogli, perché questi rappresentano la freddezza, la nudità, l'aridità del vero (nulla). IN questa devastante desolazione, gli uccelli del freddo "tessono la loro infanzia". È il loro modo di resistere alla forza nullificante del vero.

Il mostro assume connotati rettilici ed appare tanto più perturbante in quanto l'obiettivo è focalizzato sullo sguardo, sull'occhio, ottenuto dalla condensazione dell'acqua (iride) che scorre nella gola e della faglia (pupilla). Il colore dell'acqua rimanda al verde nerastro dei rettili.

La foglia si spezza e le radici si strappano. L'esistenza devastante del vero-morte scrolla da cima (foglie-cielo) a fondo (radici-terra), tocca l'anima e il copro. una foglia che si spezza è un desiderio che si spegne e una speranza che muore.

Cenni dell'autore:

- W.K.Wiemken: pittore di Basilea, espressionista. Nella sua pittura è frequente il tema della morte, della malattia, del disagio. Ha avuto anche un periodo surrealista. A un certo punto è venuto in Ticino. Non faceva parte del gruppo "Rot-Blau" (formato da altri pittori basilesi come H. Scherer, Camenisch, A. Müller) che vivevano a Castel S. Pietro (cfr. il libro *L'espressionismo Rot-Blau nel Mendrisiotto*, 1996).

- sciancato (v.9): W. che aveva avuto la poliomielite aveva un difetto di deambulazione

- pettiroso (V.9): ha scelto questo uccello perché gli piaceva anche come suono (che fa assonanza con "frassino") e perché è un uccello che c'è in inverno; il significato simbolico c'è, ma "in secondo piano".

- mostro (v. 11): è la morte; che apparisca dalle cime dei frassini ha a che fare con la pittura di Wiemken in cui ci sono queste apparizioni o visioni.

- aquilegia (v. 30): fiore comune; rinvia alla bellezza dell'arte, alla bellezza estetica della scelta di vivere del pittore.

- acqua-lucertola (v.18): metafora della vitalità dell'acqua che si muove come se fosse una lucertola e che è verde come la lucertola. Questa vitalità si contrappone alla morte a cui sta andando incontro quest'uomo.

CANZONE D'AUTUNNO

Io che inquieto chiedevo un passaggio
alla bellezza camminando su un colle
scompigliato dal vento, ricordo
il giorno della mia nascita in questa terra
rivisitata dimenticando a novembre
l'uomo curvo sul vino all'osteria.

E d'un tratto mi vengono incontro dall'osteria
quelli che mi hanno preceduto. Il passaggio
degli uomini già un po' ubriachi nella sera di novembre
uno ha sette cappelli, l'altro sul colle
ha perso un occhio -lascia sulla terra
striata di nebbie l'eco del ricordo.

Io che al cielo chiedevo il ricordo
dei canti saliti dall'osteria
in un coro impastato di terra,
sento una voce che dice: «Il passaggio
delle nubi incendiate sopra il colle
chiama le tue parole di novembre».

Tra i rami viola un giorno di novembre
si aggirano le ombre del ricordo
insieme a me che mi rifugio sul colle
mentre echeggiano storie da un'osteria
perduta -ma non per sempre -nel passaggio
delle brevi stagioni sulla terra.

E rivedo gli antenati, la terra
dove nacqui una notte di novembre
-mese di febbri nascoste -, il passaggio
del taxi oscurato, il ricordo
della donna che mi portò nel ventre, l'osteria
dove mio padre bevve il vino del colle.

L'Europa era in guerra dietro il colle
fiammeggiante. Saliva dalla terra
l'urlo degli ammazzati. Sull'osteria
passavano gli uccelli di novembre
nel vento di quel giorno che ricordo
qui, oggi: il giorno del mio passaggio.

(Alberto Nessi, *Il colore della malva*, Casagrande, Bellinzona 1992, p.56
Lettura della poesia "Canzone d'autunno")

Lettura della poesia "Canzone d'autunno"

Strofa I: Chiede un passaggio alla bellezza (vorrebbe essere portato via dalla bellezza?) e ricorda il giorno della sua nascita, ma dimentica "l'uomo curvo sul vino dell'osteria" (quest'uomo potrebbe essere suo padre, cfr. strofa V).

Strofa II: Il fatto di aver dimenticato l'uomo dell'osteria gli ricorda degli uomini dell'osteria che l'hanno preceduto; si ricorda soprattutto di due figure enigmatiche: di uno che ha sette cappelli e di uno che ha perso un occhio sul colle: ora è immerso nell'eco del ricordo.

Strofa III: Chiede, al cielo, il ricordo dei canti. La richiesta, avendo la stessa posizione nella strofa e lo stesso ritmo della richiesta del primo verso della poesia, sostituisce forse la richiesta di bellezza; oppure: "bellezza" ora significa "ricordo dei canti saliti dall'osteria". Ma invece di sentire dei canti sente una voce che gli suggerisce parole di novembre: al posto dei canti sente il proprio canto (la sua poesia, composta di parole di novembre): per la prima volta il passato si trasforma, nell'arte, in presente.

Strofa IV: Infatti i suoi ricordi diventano più personali, vede i suoi antenati diretti, sua madre, suo padre. Sono ricordi concreti, unici, per cui usa il perfetto (il passato remoto).

Strofa V: Da quest'intimità il ricordo si estende all'Europa, ai morti della seconda guerra mondiale. Quel giorno (cioè il giorno della propria nascita?) passavano uccelli sull'osteria, e questo ricordo fa coincidere passato col presente, la storia europea colla storia individuale.

L'osteria è un luogo corale, e il ricordo di quel luogo (della gente, degli antenati) lo avvicina a sé, mette il suo destino individuale in un contesto temporale e spaziale più ampio; e se si collega l'ultimo col primo verso, si può dedurre che proprio in questa visione della propria posizione nel "passaggio delle brevi stagioni sulla terra" (strofa IV) consiste la bellezza a cui, inquieto, chiedeva un passaggio.

Nessi fonici:

-> /co/: unisce una serie di parole-chiave (colle - ricordo ecc.)

- strofa IV: > giorno - agirano - rifugio - echeggiano - passaggio - stagioni > parole che si riferiscono al passare del tempo

Aggiunta di F.M.:

Strofa III

Ma invece dei canti sente una voce che evocandogli il passaggio delle nubi incendiate sopra il colle, lo chiama (esorta) al suo canto. La voce presente, sullo sfondo che progressivamente scompare dei canti passati dell'osteria, lo invita a guardare il passaggio presente delle nubi incendiate e a trasformarlo in versi, nel suo canto presente.

In questa poesia riemerge il nucleo tematico della poesia *Le cose belle*, con la non piccola differenza però che ora è il poeta stesso a chiederle a sé stesso e che a renderle impossibili non è più l'atroce sofferenza del presente, bensì l'eco del passato. Se nella prima la questione centrale è come sia possibile cantare la bellezza dinnanzi alla tragedia che ci circonda, nella seconda è come possiamo cantare la bellezza novembrina di un colle scompigliato dal vento se questo attiva la voce del passato-presente, producendo una catena di "passaggi" passato-presente / presente-passato: (presente) del colle scompigliato dal vento - (passato) di un padre curvo su un bicchiere di vino all'osteria mentre la madre è in procinto di partorire (vedi strofa V); (presente) di un gruppo di avvinazzati - (passato) l'eco del ricordo; (passato) eco del ricordo - (presente) "voce che dice"; (presente) "Tra i rami viola un giorno di novembre si aggirano" - (passato) le ombre del ricordo, storie di un'osteria che echeggiano; (passato-presente/presente-passato) passaggio delle brevi stagioni sulla terra (vedi Leopardi, *Infinito*: "le morti stagion"); (presente) passaggio del taxi oscurato - (passato) donna che mi portò nel ventre; (passato) l'immane tragedia della guerra che si consuma dietro il colle (altro termine leopardiano)- (presente) il qui e ora del suo passaggio sul colle.

Alla fine nella reiterazione del "passaggio" entro combinazioni sempre nuove degli stessi termini (colle, novembre, ricordo, eco, osteria, terra, vino, vento, giorno) o variazioni metonimiche (vino-ubriachi, nascita-portare nel ventre ecc.), presente e passato sembrano diventare intercambiabili, pezzi di una combinatoria senza tempo (brevi stagioni sulla terra), una sorta di infinito leopardiano in cui il poeta naufraga, senza dolcezza però, sospeso tra la presenza della bellezza e gli echi del male di vivere del passato (la bellezza del colle scompigliato dal vento e tragedia del colle incendiato dalla guerra (fiammeggiante di guerra)).

La poesia per la sua particolare costruzione si presta a analisi di vario tipo. Per esempio sarebbe interessante individuare i diversi significati che competono al termine "passaggio" nelle strofe in cui ricorre. Oppure il significato che ciascuno dei termini fissi acquista a seconda della sua posizione nelle diverse strofe (es. osteria, colle ecc.).

Interessante potrebbe essere anche un'analisi comparata con *Le cose belle*. In entrambe le poesie la bellezza non si lascia esprimere, bensì si **mostra** nella costruzione della poesia. La bellezza ostentata è inadeguata, la poesia è l'arte di parlarne senza parlarne. All'arte, come sembra dire Nessi, conviene una dimensione etica.

Cenni dell'autore:

- bellezza: "È la poesia, la bellezza estetica dell'arte. Andavo quasi in cerca di ispirazione. La bellezza mi viene incontro sulle gambe degli antenati."

- osteria: "È anche il simbolo di una comunità che non c'è più; tu la vorresti salvare; è anche per quello che si scrive."

- sette cappelli (strofa II): si riferisce ha un antenato matto di cui si raccontava in famiglia come di una leggenda e che si metteva sette cappelli

- ...perso un occhio (strofa II): si riferisce al nonno che ha perso un occhio abbacchiando ricci di castagna (cfr. *Tutti discendono*, p. 22).
- vino (strofa I ed oltre): "Fa parte della mitologia; una volta si beveva molto in questi paesi poveri. Era l'unica forma di evasione."
- febbri (strofa V): "legato al mio farneticare"
- taxi oscurato (str.V): nei tempi di guerra anche i tassi dovevano essere oscurati (cfr. *Tutti discendono*, p.51)

Fabio Pusterla

Il poeta Fabio Pusterla

Fabio Pusterla, nato nel 1957, vive fra Lugano e Albogasio (It). È autore di cinque raccolte di poesie: *Concessione all'inverno* (Casagrande, 1985, 2001), *Bocksten* (Marcos y Marcos 1989, 2003), *Le cose senza storia* (M. y M., 1994), *Pietra sangue* (M. y M., 1999), *Folla sommersa* (M. y M., 2004)

Oltre all'opera poetica, è autore di saggi, edizioni critiche e traduzioni, soprattutto dal francese. Ha curato l'antologia di poesia francese *Nel pieno giorno dell'oscurità*, e molte versioni italiani di Philippe Jaccottet.

(Informazioni prese dalla copertina delle ultime due raccolte di poesia.)

Cinque citazioni di poetica

- Mi interessa una poesia che si sforzi ancora di lavorare sui dati della realtà (in senso anche e soprattutto linguistico), e che riesca nel contempo a non essere soltanto "realistica"; che si arrischi a percorrere i sentieri più grigi e quotidiani dell'esperienza individuale; rifuggendo dall'intimismo nostalgico e rassegnato, e che aspiri, con tutta l'ingenuità e l'incoscienza del caso, a farsi voce comune; che, infine, pur sapendo di non avere quasi nessuna possibilità di riuscita, non rinunci alla dimensione del pensiero, ma se ne faccia eco.

(F.P., in: *Il rosso e il nero* 4, febbraio 1993; citato in: Guidotti Tiziano, *Fabio Pusterla, tombarolo imperterrito di senso*, in: *Bloc notes* 37, dicembre 1997

- Non penso che la lirica debba essere solo e soltanto l'espressione di una soggettività individuale, autonoma. Credo al contrario che sia possibile usare le parole per creare uno spazio comune, un silenzio comune entro il quale si possa ascoltare il respiro delle cose e del mondo.

(F.P., in: *Studi duemilleschi*, p. 84)

- E proprio l'idea del risvegliare, cioè del rendere nuovamente visibile, la cosa che già esisteva ma che si è come sottratta alla nostra attenzione (o sarà piuttosto la nostra disattenzione ad averla espunta dal catasto della realtà), quest'idea mi appare più importante, più utile e più urgente di altre che tradizionalmente sono state associate all'atto poetico. Questo forse è qualcosa che davvero si potrebbe fare [...]: aiutare gli occhi a guardare con intensità, suggerire alla coscienza individuale una diversa concentrazione su di sé e sugli altri, riscoprire quel mondo su cui è calato un velo opaco.

[...]

- Se ciascuno vive il proprio esilio in una periferia (psichica, esistenziale, culturale), diverso è il grado di coscienza e di comprensione: lungo gli interminabili scalini che conducono dalla piatta superficie alle zone di profondità, la scrittura poetica può forse tessere qualche filo d'Arianna, qualche corrimano.

[...]

- Poesia, dunque, come mezzo per intensificare la percezione immaginativa, la coscienza profonda di noi stessi e di ciò che ci circonda e ci ospita, come una terra stratificata e complessa, un'atmosfera fremente di particelle e di luci? Se è così, il *margin*e da cui è partito il ragionamento può trasformarsi in una *riva*: la riva di un fiume qualsiasi, da cui lo sguardo può cogliere contemporaneamente tre prospettive diverse e complementari. Quella laterale dell'acqua che fluisce, movimento che

scandisce il trascorrere del tempo, e suggerisce l'idea di un viaggio che unisce il passato e il futuro, aprendo un varco indefinito. Quella verticale che scende verso il letto del fiume, luogo d'alghe e di movimenti sinuosi, e da lì risale verso l'alto come un raggio di luce riflessa, sprigionato dal guizzo di una coda fuggitiva. E infine quella che si apre proprio di fronte agli occhi, e parla di una diversa riva, speculare e irraggiungibile, vasta come un sogno impreciso o incomprensibile. E in mezzo a queste linee immaginarie, a queste direzioni dell'aria e del paesaggio (non importa che l'aria sia tersa, il paesaggio idilliaco), la parola poetica cerca in sé l'energia per concentrare una simile complessità, per preservarla e trasmetterla altrove, dove muri chiudono la vista, luci abbaglianti accecano: per ricondurla in quel *centro muto* del dolore contemporaneo che va riconquistato alla parola e alla coscienza.

(Da: *Domande, margini, rive*, inedito in italiano; la seconda parte è apparsa, tradotta in tedesco, sulla *Neue Zürcher Zeitung*, 11/5/2002, col titolo *Ränder, Ufer*)

Tre giudizi della critica:

- A travers ou malgré l'indignation, la colère, la peur, les horreurs quotidiennes, la poésie de Fabio Pusterla dirait: "regarde, regarde mieux.", incitant à "la patience d'écouter chaque voix".

(Béatrice de Jurquet in: Fabio Pusterla, *Deux rives*, traduit de l'italien par Béatrice Jurquet e Philippe Jaccottet, Cheyne éd., 2002, p.8)

- Tout, à travers sa voix ferme, sobre, admirablement maîtrisée, est toujours à la fois quotidien, proche, vrai et vaste, réel et néanmoins mystérieux."

(Philippe Jaccottet, in: op. cit.)

- Pusterla è senz'altro il maggior poeta ticinese della sua generazione, e forse lo è anche in generale fra i coetanei in lingua italiana.

(Pier Vincenzo Mengaldo, in : Bonalumi G., Martinoni R., Mengaldo P.V., *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Dadò ed. Locarno 1997)

LE PRIME FRAGOLE

Strisci nell'erba bianca di margherite.
Sei vestito di rosso, hai una cuffia rossa in testa,
e nella mano destra un pelacarote che infilzi
nel terreno ancora molle di marzo, sempre avanzando
lentamente nel folto del prato. Sdraiato
sull'erba, con le margherite negli occhi. Sto scalando
l'Everest, mi dici. E anche le guance sono rosse di gioia.

Strisciavi ieri nel tuo Everest di margherite
e io ti guardo oggi nel ricordo e intanto ascolto la radio
in attesa di notizie terribili, e tu continui a strisciare felice
e la radio dice della bambina schiacciata da un panzer a Gaza
tu prepari una pozione con piume d'uccello per imparare a volare
io ti preparo le prime fragole rosse dell'anno e mi chiedo se gli occhi
dell'uomo che guidava il panzer avranno capito.

Pusterla Fabio, *Folla sommersa*, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 61

Letture della poesia "Le prime fragole"

La poesia è composta di due strofe di sette versi. Nella prima strofa viene evocato il gioco pieno di fantasia e di gioia di un bambino. Gli elementi del mondo quotidiano (p.es. il pelacarote) sono trasformati dalla fantasia giocosa del piccolo. Per far capire a qualcuno cosa significa "felicità" (paterna: "dolcezza di figlio!"), "gioia", "bellezza" della vita, gli si potrebbe leggere questa strofa.

Nella seconda strofa, in questo mondo felice irrompe la notizia della morte di una bambina schiacciata da un panzer a Gaza.

C'è una rete fitta di rimandi lessicali e fonici tra le due realtà contrapposte:

- A "strisci"(v.1), "strisciavi"(v.8), "strisciare"(v.10) si contrappone il suono duro di "schiacciata" (v.11).
- Mentre il bambino ha "le margherite negli occhi"(v.6) gli occhi dell'uomo (v.13) forse non hanno visto niente. Solo l'io del poeta rammemorante vede sia l'una sia l'altra realtà.
- L'aggettivo "rosso" è usato ben quattro volte, sempre per la realtà felice del bambino che gioca. Però il lettore, alla fine, riferirà questo colore anche all'immagine orrenda della bambina schiacciata.
- Mentre il bambino cerca di imparare a volare (di diventare leggerissimo come una piuma) la bambina viene schiacciata da un panzer.
- "felice"(v.10) rima con "dice"(v.11): Con "dice" entra l'orrore, la tragedia nell'idillio.
- Mentre padre e figlio sono uniti da un'attività gioiosa (preparare una pozione magica e preparare le prime fragole), la bambina forse non è stata nemmeno vista dall'uomo che l'ha uccisa.
- Il verso 10 è composto di due endecasillabi che sono in forte contrasto tematico.
- Nella seconda strofa, la compenetrazione dei due mondi viene sottolineata dall'assenza quasi totale di punteggiatura (dopo "a Gaza" ci vorrebbe un punto o una virgola) e dalla congiunzione "e" usata ben cinque volte. La prima strofa invece consiste di quattro periodi separati dal punto.

Cenno didattico:

- Si potrebbero raccogliere associazioni intorno al titolo "Le prime fragole" e solo dopo leggere la poesia.
- Si potrebbe omettere la fine del penultimo verso ("se gli occhi") e l'ultimo verso. (Cosa potrebbe chiedersi l'io di questa poesia? Cosa vi chiedete voi?)

Cenni dell'autore (trascrizione dell'introduzione fatta a Soletta, in occasione delle Gironate Letterarie del 2004)

Il punto di partenza è il seguente: Alcuni anni fa durante una delle prime giornate di primavera, ero uscito a guardare il paesaggio in giardino; era una giornata bellissima con l'aria pulita, e in giardino erano spuntate le margherite, tantissime margherite. E mentre guardavo tranquillamente questo paesaggio vedo mio figlio che si chiama Leo e che allora era un piccolo bambino che faceva una cosa strana che non capivo: si era vestito in maniera un po' strana, si era messo una cuffia rossa e un sacco da montagna con su scritto "Rivella" e altre cose, e poi stava strisciando in mezzo al prato con in mano un coltello di quelli che si usano per pelare le carote, che infilzava per terra e poi sembrava tirarsi avanti con questo coltello. Allora un po' ho guardato e poi gli ho chiesto: "Ma cosa stai facendo?" E lui mi ha detto: "Ma non vedi? Sto scalando l'Everest." La sera prima aveva visto un film sull'Everest, e si vede che le margherite gli hanno fatto pensare alla neve. Insomma, una bella immagine. Il giorno dopo ci ripensavo mentre stavo preparando da mangiare per questo bambino, ed era la prima volta che gli preparavo le fragole, le prime fragole dell'anno, e intanto ascoltavo le notizie alla radio, e si parlava di uno dei tanti fatti tremendi accaduti, in questo caso era un raid israeliano a Gaza durante il quale alcuni carri armati avevano demolito delle abitazioni palestinesi e uno di questi carri armati aveva schiacciato una bambina. E allora le due immagini, del bambino che avevo visto strisciare nel prato e della bambina che avevo sentita schiacciata sotto le macerie, si sono unite e è uscita questa poesia.

(Dopo la lettura della poesia): L'immagine finale degli occhi mi aveva davvero colpito, come interrogativo forse; credo che in questa immagine - lo penso adesso, non ci ho pensato allora - stia dal mio punto di vista il modo in cui la scrittura poetica può cercare anche di parlare della realtà. Non credo che sia una buona cosa quando un poeta si mette a scrivere un testo ideologico contro la guerra o contro la politica israeliana o a favore dei palestinesi; non credo sia questo il compito della poesia. Però la poesia può parlare di questi aspetti. E allora che cosa mi importa se scrivo una poesia di questo fatto tragico? Chiedermi non soltanto qual è la situazione delle vittime, ma anche che cosa può aver pensato davvero il guidatore del carro armato che non voleva, immagino, uccidere una bambina, ma che l'ha fatto. Chissà cos'ha pensato? E se si è accorto di quello che stava facendo? Non so la risposta. Ma questo interrogativo credo che possa riassumere il tipo di interrogativo che può essere posto dalla poesia.

VISITA NOTTURNA

Stai sognando
cratassi, tirabbraccia, il drago soffia-naso.
chissà cosa sognava Anna Brichtova, che stanotte
viene a trovarci con il suo mosaico
di carte colorate: la sua casa
col tetto rosso, gli alberi
nel prato verde, il cielo: e fuori un lager.
Questo è il vero regalo
che ho portato da Praga senza dirtelo.
Era con me sul treno, la mattina
che ho creduto di vivere all'inferno: Stoccarda,
o giù di lì, dentro un ronzare
di gente che lavora a non sa cosa
o per chi, ma lavora, preme tasti,
invia messaggi a ignoti dentro l'aria.
Solo occhi e dita, solo
un giorno dopo l'altro, smisurato
trascorrere di un tempo che non varia, che appartiene
per sempre ad altri,
ad altro che a se stessi, e la paura, l'odio
del paria contro il paria, questa rissa
d'anime perse, nuovi schiavi. Il Grande
Bevitore di Birra, la Donna Occhi nel Vuoto,
Mazinga: i miei compagni di viaggio.

Chissà cosa sognava Anna Brichtova,
e cosa sogni tu, e come vedete
il mondo voi bambini. Lo troverete,
fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi?

Noi tutti lo speriamo
guardandovi dormire.

Lettura della poesia "Visita notturna"

In una nota alla poesia Pusterla spiega: "I cratassi, i tirabbraccia e il drago soffia-naso sono personaggi mostruosi creati da mia figlia, Nina. Anna Brichtova (24/2/1930 - 15/5/1944) è una delle bambine recluse nel campo di concentramento di Terezin, a Praga. Di lei resta un disegno, esposto nel museo presso il cimitero ebraico." (in: *Le cose senza storia*, p. 112) (Cfr. anche i "cenni dell'autore").

L'io di questa poesia guarda sua figlia che sogna dei mostri. Si chiede cosa sognava Anna Brichtova (che finiva la sua breve vita vittima di mostri orrendamente veri). A.B., nella sua visita notturna, porta con sé un disegno a prima vista idilliaco, ma con un lager fuori (notevole la struttura del verso: un endecasillabo che si può dividere in un settenario (idillico) e un quinario che contiene l'orrenda sorpresa. L'io questo disegno (il ricordo del disegno o una riproduzione?) l'ha portato come regalo a sua figlia, senza dirglielo però (per non spaventarla, per non cacciare i mostri benigni con mostri veri?). Il ricordo di questo disegno lo riporta al viaggio di ritorno da Praga, più precisamente ai compagni di viaggio nei pressi di Stoccarda. È come ricordarsi di una scena infernale.

"Inferno", in questo caso, significa alienazione totale, mancanza di unità (questi "schiavi" sono solo "occhi e dita", v. 16), egoismo (l'egoismo di chi vive secondo le regole del nuovo liberismo, forse: "l'odio del paria contro il paria"), incoscienza, schiavitù (appartengono "per sempre ad altri, ad altro che a se stessi", vv. 19-20). Sul piano lessicale il mondo di questi robot trova forse una corrispondenza nelle ripetizioni di parole (lavora, solo, altri, paria).

Questa scena infernale è da mettere in rapporto coll'inferno in cui è morta la bambina ebrea. Forse i "nuovi schiavi" sono quelli che renderebbero possibile un nuovo "lager"; essendo anime dell'inferno potrebbero causare un nuovo inferno (peché privi di coscienza critica, appartenenti ad altri, e quindi strumentalizzabili).

Alla fine di questa scena infernale i nuovi schiavi vengono rappresentati da tre esseri mostruosi (vv. 22 -24) che rinviano ai tre mostri innocui della bambina che sogna, e accentuano il contrasto tra mondo infantile e il mondo che lo minaccia: perché questi schiavi mostruosi potrebbero sostituirsi ai cratassi ecc..

Nei versi 25 - 28 si ritorna ai sogni delle due bambine a cui parla come a due sorelle, e come se A.B. dormisse, viva, accanto a sua figlia (come se, tramite il ricordo del suo disegno, fosse stata salvata). La visione di queste due bambine si trasforma nella speranza che possano creare un mondo meno infernale. Che questa speranza sia quasi uno scongiuro disperato viene sottolineato dall'unica rima in punta di verso (vedete - troverete) e dal ritmo regolare di tre endecasillabi e di un dodecasillabo (un settenario e un quinario). E anche i due settenari finali suonano come un formula magica.

Cenni alla tessitura fonica:

- vv. 2-3: "cratassi" - "chissà": i due mondi mostruosi sono avvicinati anche fonicamente.
- vv. 15 -21: "aria" - "non varia" - "paria": la rima unisce tre parole centrali della scena infernale.
- "regalo" è l'anagramma di "lager" (cenno dell'autore)

Cenni didattici:

- Si potrebbero prima dare agli alunni solo i versi 1 -7, fino a "il cielo". Oppure dare tutta la poesia, ma senza la seconda parte del verso 7 (senza "e fuori un lager").
- Si possono far cercare gli attributi dei "nuovi schiavi" e interpretare questi attributi, chiedere, forse, se ci sono riscontri nella vita scolastica, nella nostra società svizzera. Soprattutto nei licei della Svizzera tedesca, dove è diffusissima l'antipatia contro i tedeschi, sarà importante far capire che "Stoccarda" è ovunque, che "o giù di lì" (v. 12) si estende fino Zurigo, ad Aarau.

Cenni dell'autore:

(Quanto alla genesi di questa poesia): è capitata una cosa che mi capita con una certa frequenza - credo di aver capito che per me è un meccanismo importante - e cioè che indipendentemente dalla mia volontà, in un tempo piuttosto lungo, alcune immagini che hanno diversa provenienza, che sono molto lontane l'una dall'altra, improvvisamente si incontrano nella mia mente e solo in quel momento comincio a scrivere.

Allora la prima di queste immagini, quella più visibile nella poesia, è quella di A.B. e di questo museo che c'è a Praga dov'ero stato in passeggiata scolastica con i miei studenti. A Praga si visitano quei soliti monumenti, in particolare quella piazza fuori dal cimitero ebraico con le sinagoghe, che è sempre piena di gente, di comitive, quelle con la guida davanti, ed eravamo lì anche noi. E allora qualcuno, credo io, dice che lì c'è un museo che nessuno sapeva cosa fosse e siamo entrati a vederlo. E la prima cosa è il contrasto tra questo rumore della piazza e il silenzio totale dentro questo museo, dove nessuno parla, si sente soltanto qualcuno che ogni tanto scoppia a piangere, perché è una cosa veramente atroce vedere questi disegni dei bambini di Teresienstadt. Ci sono certi disegni tremendi, perché in certi disegni si vedono dei particolari del lager - poi però ripensandoci ho pensato: sono più tremendi quegli altri, quelli che sono dei disegni da bambino e basta, e sotto ognuno di questi disegni c'era il nome dell'autore o dell'autrice e le date di nascita e di morte (quasi tutte erano a Auschwitz). Mi ha colpito soprattutto un disegno, quello di A.B.; ed ero colpito anche dalla reazione degli studenti, molto forte. - Questa è la prima immagine; e non è che sono uscito di lì pensando adesso scrivo una poesia, anzi, figuriamoci! Sono uscito solo molto colpito.

Poi qualche giorno dopo siamo tornati a casa, in treno, e passando in treno attraverso la Germania, non so se ne abbiamo parlato io e alcuni studenti, però capivo bene che i più sensibili tutti stavano pensando la stessa cosa: siamo in Germania, dov'è nata quella cosa, anche se non è giusto storicamente, ma insomma, si pensava a quello. E proprio in quel tratto, dalle parti di Stoccarda, è salita una terrificante famiglia tedesca, veramente .. potrebbe essere zurighese o bellinzonese, ma insomma eravamo lì; è quella che descrivo, che era proprio così, cioè il capofamiglia enorme, da grande

bevitore di birra, coll'aria molto rude e minacciosa, la moglie una donna di una tristezza sconsolata proprio, di quell'eleganza squallida, che ha passato il viaggio a sfogliare delle riviste femminili senza neanche guardarle però, era un gesto meccanico, e lo sguardo era perso nel vuoto, e poi due bambini che avevano quelle armi-giocattolo e un pupazzo che andava di moda allora, di fumetti giapponesi, che si chiamava Mazinga; era famoso a quell'epoca, una specie di robot spaziale. E questa è la seconda immagine.

Eravamo dalle parti di Stoccarda, in una zona molto sviluppata industrialmente, e io in quel periodo stavo leggendo un libro di Andre Gorz (sociologo/politologo franco-tedesco), *Metamorfosi del lavoro*, un libro sui cambiamenti del mercato del lavoro nella società postindustriale, avanzata. E a un certo punto - che ancora oggi mi fa venire i brividi - G. sostiene che - e lo sosteneva quindici, vent'anni fa, oggi lo vediamo chiaramente - nel mondo nostro si sono ormai creati due categorie di mercato di lavoro, chiamiamole la serie A e la serie B. Per accedere alla più alta la cosa che bisogna possedere è una formazione, di qualunque tipo, ma bisogna essere formati. Allora se tu sei formato entri nel mercato del lavoro poi puoi cambiare, fare tante esperienze, puoi avere una situazione economica buona, ma devi lavorare di solito moltissimo, a ritmi elevati. Nell'altra categoria, serie B, non è richiesta nessuna formazione. Il problema è che tra la serie A e la serie B, più passa il tempo, è impossibile stabilire un dialogo. Uno della serie B non potrà mai andare in serie A, e se non può oggi, lo potrà ancora meno domani perché si saranno ancor più allontanati. Infine chi lavora in serie A ha bisogno, siccome deve lavorare a ritmi sempre più vertiginosi, di persone che svolgano per lui i compiti elementari: far da mangiare, aver cura dei figli, fare le pulizie, e questi sono quelli della serie B. Quindi, concludeva G., in sostanza stiamo restaurando la vecchia categoria degli schiavi, che è una cosa che mi fa venire i brividi, perché corrisponde effettivamente molto. Anche questa è un'immagine che è entrata in questa poesia.

E infine, ma questo è successo molto tempo dopo, forse un anno più tardi, un giorno mia figlia, che allora era una bambina, mi porta un disegno, dice: "Ho fatto questo.". A me sembrava uguale a quello di A.B., le stesse cose, quelle che disegnano i bambini. E allora a quel momento ho cominciato a scrivere; tutto si è rimesso in moto dentro di me. Ecco, è nata così questa poesia.

È una poesia che mi è capitato spesso di leggere in pubblico. Una volta l'ho letta a Venezia, all'università; alla fine, quando ci siamo salutati, mi si avvicinò una signorina per ringraziarmi, per farmi i soliti complimenti, e lei voleva ringraziarmi di due cose: uno, di aver citato Agota Kristof; ma poi è diventata seria e mi ha detto: "Io volevo ringraziarla di aver parlato di schiavi perché io sono stata una schiava, e adesso sto studiando per non esserlo più." Veniva dall'est.

SABATO A SINTRA

L 'ultimo piccione,
quello che insiste quando il resto dello stormo
è già disperso sui tetti,
rintanato fra i muri,
il solitario che vola sulle piazze in discesa
accecato dal sole,
forse solo più stupido degli altri, refrattario
a quel chiocciare sordo, orizzontale
-e intanto perde, goffo,
chicco su chicco il cibo che gli è offerto - ,
che si lancia nel vuoto
di un'impresa immaginaria, una minaccia,
la paura di un fischio,
e ne ricava volo, muta il rischio
in un gioco di looping e planate,
la fuga in gara assurda contro l'ombra
rapida del gabbiano,
ombra che vola davvero e che scompare;
l'uccello che cerca il vento delle strade
e dei camini, che si schianta
nel traffico e rimane
mucchio di piume grigie, ripugnanti,
sul bordo dei tombini,
non guardarlo.

Pusterla Fabio, *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano 1994, p.98

Lettura della poesia "Sabato a Sintra"

Il motivo centrale della poesia è la diversità di un piccione che esce dallo stormo.

Questo piccione

- *"insiste quando il resto dello stormo/ è già disperso"*(v.2)

(Non viene detto in che cosa insiste; l'insistenza rinvierà alla insoddisfazione di fondo di chi non accetta il mondo così com'è.)

- è *"il solitario ... accecato dal sole"* (v.5 - 7)

(È uno che si espone alla "luce".)

- è *"refrattario/al quel chiocciare sordo, orizzontale"* (v.7/8)

(Il "chiocciare" rinvierà alle chiacchiere banali, che non vanno mai a fondo, a un tipo di comunicazione che non si alza mai in volo. - Il rifiuto dell'orizzontalità, dello sguardo solo orizzontale, è un motivo importante in Pusterla.)

- è *"goffo"* (v.9), non riesce mai a prendere un chicco (v.10)

(Non è abile nell'afferrare; non è di quelli che riescono a farsi strada, a imporsi agli altri. In questo senso forse è pure "stupido" (v.7) (A questo proposito scrive Tiziano

Guidotti:

"La poesia è piuttosto lo strumento del piccione, costantemente alla ricerca di qualcosa che sa già di non trovare: da qui la sua stupidità. Nonostante ciò, persevera nella frenetica caccia, estraneo al successo del gabbiano."

Il gabbiano, secondo Guidotti, ricorda "gli uomini che non si voltano" di montaliana memoria. Cfr. Guidotti Tiziano, *Fabio Pusterla, tombarolo imperterriti di senso*, in: *Bloc notes 37*, dicembre 1997))

- *"si lancia nel vuoto / di un impresa immaginaria"*(v.11/12)

(Il piccione è quello che cerca qualcosa oltre le realtà "orizzontali"; forse anche uno più sensibile degli altri, e per questo sente una "minaccia", una "paura" (v.11/12)

- *"ne ricava volo"* (14), fuga la paura e si espone a una *"gara assurda"* con un gabbiano (v.16)

(Trasforma la paura in gioco. Non accetta i confini, si espone a una gara anche se non ha nessuna possibilità di vincerla, visto che è il gabbiano che "vola davvero".)

- *"cerca il vento nelle strade..."* (v.19)

(Cerca qualcosa a cui di solito, nelle strade, non si fa attenzione, qualcosa che è più leggero del traffico, del viavai della gente?)

- *"si schianta..."* (v.20)

(Paga i suoi rischi, il suo essere diverso con la morte.)

- *"non guardarlo."* (v.24)

(L'esortazione finale può essere un avvertimento (ironico): chi è diverso dagli altri, chi rischia di uscire dallo stormo, chi non si accontenta della dimensione orizzontale, rischia la morte. Dunque non guardate questo stupido!

Ma l'imperativo potrebbe anche incoraggiare il lettore a non fissare l'attenzione solo sulla fine del piccione; potrebbe, in questo senso, voler dire: non guardarlo, se no, non hai il coraggio di essere diverso dagli altri!

Struttura della poesia:

È un lungo periodo che finisce in un imperativo. La struttura ("L'ultimo piccione ...non guardarlo.") mi ha ricordato "L'Anguilla" di Montale ("L'anguilla ... puoi tu/non crederla sorella?"). Un paragone tra le due poesie potrebbe essere fruttuoso (sarebbe da rinviare, allora, a "L'anguilla del Reno" di Pusterla).

Cenni alla tessitura fonica:

- versi 1 -8: L'inizio è contraddistinto fonicamente da una serie di /s/ e /s-impura/ : Sabato-Sintra - insiste - resto- stormo - disperso - solitario - sole - solo -stupido - sordo.

Forse tale frequenza di /s/ potrebbe rinviare al sibilo del volo (F. M.: e allo schiantarsi, al precipitare come peso morto).

- versi 16 - 21: la lettera /a/ mette in rapporto parole chiave (gara - assurda - gabbiano - schianto - traffico ecc.)

- In tutta la poesia: le parole che contengono il fonema /chi/ sono parole chiave: mettono in rapporto ciò da cui il piccione si distacca (chiocciare - chicco - fischio) con la sua diversità (rischio) e la sua morte (schianta, mucchio).

Cenni didattici

- Come approccio alla poesia si possono invitare gli alunni a fare un elenco degli attributi del piccione. Può servire come base della riflessione / interpretazione.

- Lascerei da parte l'ultimo verso.

Cenni dell'autore

- Sintra si trova in Portogallo, vicino a Lisbona

- Posizione sintattica di "una minaccia" (v.12): L'autore spiega che "una minaccia" è retta sempre dalla preposizione "di": "nel vuoto di una impresa immaginaria" (che è un vuoto anche abbastanza bello, se vogliamo), nel vuoto di "una minaccia" (che sarebbe la paura di un fischio); quindi c'è l'aspetto del sogno sia pure assurdo - il piccione chissà cosa sta pensando di fare - e nello stesso tempo c'è la paura. Il piccione ha paura perché è minacciato da molte cose, e da tutto questo comunque ne ricava volo.

Bozzetti per scagliola, III

Il bambino più veloce della scuola,
che non aveva mai visto una matita, figurarsi
un pastello, una gomma viola, un neocolor,
un giorno piangeva appoggiato al muretto di un bar
e un'ora dopo correva nel vento del cortile
con le sue orecchie grandi e la maglietta rosa.
Veniva da un paese travolto,
odorava di mare e di muschio e di pirite,
sicuramente era fuggito da qualcosa
e non poteva fermarsi.

Pusterla Fabio, *Pietra sangue*, Marcos y marcos, Milano 1999, p.76

Letture della poesia "Bozzetti per scagliola, III"

La poesia parla di un bambino profugo di cui si dice che cosa non fa o non ha mai fatto - non ha mai visto una matita (e forse non saprà scrivere?) e non ha mai visto un pastello (non saprà / non potrà dipingere) - e anche cosa fa: piange (e non si sa il motivo) e corre (ed è il bambino più veloce della scuola).

Quello che rende drammatico il ritratto di questo bambino è che le due attività che lo contraddistinguono, piangere e correre, vengono assolutizzate, non dipendono più da una causa individuabile. Eppure è proprio ciò che ci chiediamo: Perché un determinato giorno piange? Perché un'ora dopo corre (e corre nel cortile della scuola, dove gli altri bambini giocheranno insieme)? La poesia non lo dice, ma accosta i due fatti, e il lettore stabilisce un rapporto tra il pianto e la corsa (può "immaginare / quel che si può immaginare, troppo poco.", come si legge in "Senza immagini", ora in: F.P., *Folla sommersa*, Milano 2004; "troppo poco" è da intendere nel senso che la realtà è così tremenda che la nostra immaginazione non arriva a vederla veramente).

Cenni ad aspetti "formali":

- La rima "rosa" - "qualcosa": Il "qualcosa" dev'essere orrendo, il terrore in sé, e rima con "rosa" che, preso per sé (cioè non riferito al colore), è il fiore simbolo (per la bellezza, l'amore ecc.) per antonomasia; ma sappiamo che è la maglietta del bambino a essere "rosa", e lui è stato dentro il terrore, dentro il "qualcosa" che fa correre (fuggire) il portatore della "rosa".

Aggiunta di F.M.: "rosa": Più che il fiore qui a mio avviso è il *colore* rosa centrale e la sua 'leggerezza' contrapposta alla pesantezza del 'qualcosa'. Un possibile campo semantico: rosa, leggero, rapido, oblio. Lui corre per neutralizzare 'il qualcosa' che si porta dentro. Le soste lo fanno riemergere.

Cenni dell'autore:

- L'autore dice che questo bambino era a scuola con sua figlia. Un giorno l'ha visto alla Migros, seduto su un muretto, che piangeva. Dopo spiegazioni confuse alla fine è venuto fuori che avrebbe dovuto andare dal dentista e aveva paura.

[Può essere interessante far capire agli alunni che un'occasione quotidiana, banale, nella poesia può essere trasformata in qualcosa di ben più complesso; così come dietro la paura banale del dentista, in questo caso, stava l'esperienza di paure terrificanti.]

- odore della pirite: un odore un po' pungente, un po' come l'odore della polvere da sparo

LE TERRE EMERSE

Là, dove nidificheranno molti uccelli.

*

Insisti nello scrutare a lungo il mare
diffidando del tuo sguardo disabile.

*

No, niente di maestoso, per fortuna.
Piuttosto una nuova calma, una diversa
geometria della spuma.

*

Si vorrebbe raggiungerle
proprio nei giorni peggiori, quando le onde
sembrano ghiaccio azzurro, il cielo pesa
più grigio, e unico scampo
rimane l'improbabile.

*

Se ci sono,
se brillano sotto il pelo
dell'acqua, sconosciute
eppure attese, fuori vista,
saranno lastre verdi di sasso,
lievemente inclinate.

*

L' emersione
si addebita alle forze
e alle frizioni che sconvolgono il fondo,
a un' orrenda pressione in assenza
di ogni altra possibilità.
Un lunghissimo periodo di mestizia
si può considerare inevitabile.

*

Avranno freddo anche loro, intirizzite,
e forse poverà, ci sarà il vento.
Dovremo accoglierle bene, riconoscerle,
scostare adagio il buio dai loro brividi,
convincerle dolcemente a rimanere.
La geografia e tutte le coordinate

cambieranno da sole, senza fretta;
ci vorrà un po' di tempo per capire.

*

E poi non devi illuderti: vedremo
al massimo l'inizio,
la timida colonia dei molluschi, un po' di bava
d'alga bagnata nelle scanalature,
la sosta di un gabbiano, un grido roco
che sembra senza senso o troppo fragile,
eppure si propaga, si moltiplica.
I fiori, l'erba e le altre cose bellissime
verranno forse dopo. Ma ci basta.

Fabio Pusterla, *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano 1994, p.76

Lettura della poesia "Le terre emerse"

La poesia parla del futuro emergere di "terre": di qualcosa di nuovo, di qualcosa che cambierà "la geografia e tutte le coordinate" (v.30), di qualcosa di decisivo, dunque. Se l'emersione di queste terre sia metafora per qualcosa (per esempio per una parte emergente in noi, o per nuove forze nella società), resta aperto. Il lettore è libero di attribuire alle terre emerse un valore metaforico o di guardarle nella loro concretezza evocata dal poeta e di considerarle come avvenimento geologico.

Prima parte (v. 1)

Le terre emergeranno dal mare "dove nidificheranno molti uccelli". Il loro emergere sarà dunque grato alle creature più leggere, e promette vita, fertilità (gli uccelli "nidificheranno").

Seconda parte (vv.2/3)

Chi vuole vedere queste terre deve insistere nello scrutare, allenare lo sguardo a cercare ciò che è ancora invisibile. "Guardare", "lo sguardo" sono motivi centrali nell'opera di Pusterla. Galaverni p.es. sottolinea questo aspetto, parlando "dell'attenzione sensibile, dello sguardo soprattutto" (Galaverni, op.cit. p. 235).

Terza parte

Cosa ci si può aspettare dalla nascita di queste terre? "Niente di maestoso" (v.4). Importante l'aggiunta "per fortuna": Di novità maestose forse ne abbiamo a sufficienza (si pensi a tutte le novità tecnologiche). Quel che ci manca - ci attira - è una "nuova calma" (v.5), "una diversa geometria della spuma" (v.6), dell'elemento più mutevole, più leggero, più sfuggente. Come in altre poesie di Pusterla, il "miracolo", quello che cambia la geografia, è qualcosa di quasi intangibile, di estremamente delicato.

Quarta parte

La voglia di raggiungere queste terre nasce da uno stato d'animo pesante, quando tutto sembra bloccato (le onde, di solito sempre in movimento, "sembrano ghiaccio" (v.9), quando tutto pesa. Unico scampo in questo stato è cercare "l'improbabile" (v.11) o insistere nello scrutare (v.2).

Quinta parte

Ancora queste terre non ci sono, non è nemmeno certo che ci siano. Esistono nell'attesa, ma fuori vista. Emerse saranno "verdi" (v.16) (di solito si associa questo colore alla speranza) e "lievemente inclinate". L'inclinazione forse rinvia al rifiuto dell'orizzontalità, alla fuga dall'appiattirsi di tutto (cfr. "Sabato a Sintra").

Parte sesta

Perché emergono queste terre? Si potrebbe formulare quasi una legge: affinché emergano nuove terre, ci vogliono "frizioni che sconvolgono il fondo" (v.20), ci

vuole "un'orrenda pressione" (v.21), l'assenza di "ogni altra possibilità" (v.22) e "un lunghissimo periodo di mestizia"(v.23). E anche chi attende deve essere "senza scampo" (v. 10)

(Agli alunni di madrelingua tedesca bisognerà spiegare la differenza tra "mestizia" e "tristezza", servendosi forse della bella definizione di Tommaseo nel *Dizionario dei sinonimi*: "La mestizia può essere o da guai antichi o da continuo malessere, o dal mal umore senza ragione evidente.")

Chi ha esperienza di profonde crisi psichiche (o esistenziali) sa che la descrizione della premessa (della *conditio sine qua non*) per l'emergere di "terre" può essere riferita anche alla psiche umana (oppure a forze sociali in fermento).

Settima parte

Questa bellissima parte, a me particolarmente cara, ci dice come dovremo accogliere il nuovo (le terre emerse): con molta delicatezza, gentilezza (questa strofa fa pensare a "Salutiamo/ gentili quei noi stessi" di "I gusci secchi dei giorni"), con profonda comprensione per il loro stato ancora precario, fragile. Anche questo modo di accogliere ciò che sta nascendo può essere riferito a terre emergenti in noi, o nella società.

(Io, leggendo questi versi, rivedevo anche la nascita dei miei figli.)

Pur essendo ancora così fragili, "intirizzate", le terre emerse cambieranno "la geografia e tutte le coordinate": a condizione che sappiamo dargli tempo.

Oppure: se nasce qualcosa di nuovo non è necessario pensare subito a che servirà, che effetti avrà. Il nuovo cambierà da solo le nostre coordinate. è essenziale accoglierlo con molta sensibilità, essere pronti a riconoscerlo, aiutarlo adagio a venir alla luce. Ci

vorrà lo sguardo attento, se no non lo riconosceremo nemmeno.

Può essere fruttuoso un rinvio a un bel capoverso di I. Calvino:

*Scoprire il Nuovo Mondo era un'impresa ben difficile, come tutti abbiamo imparato. Ma ancora più difficile, una volta scoperto il Nuovo Mondo, era vederlo, capire che era nuovo, tutto nuovo, diverso da tutto ciò che ci s'era aspettati di trovare come nuovo. E la domanda che viene naturale di farsi è: se un nuovo Nuovo Mondo venisse scoperto ora, lo sapremmo vedere? Sapremmo scartare dalla nostra mente tutte le immagini che siamo abituati ad associare all'aspettativa d'un mondo diverso (quelle della fantascienza, per esempio) per cogliere la diversità vera che si presenterebbe ai nostri occhi? [...] Forse un Nuovo Mondo ci si apre tutti i giorni, e noi non lo vediamo. (I. Calvino, Com'era nuovo il Nuovo Mondo, in : *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984, p. 15).*

Ottava parte

Forse, per vedere veramente queste terre emerse, dobbiamo guardarci da attese sbagliate, da illusioni. Aspettarle con tutta la nostra forza utopica, ma senza illuderci. Solo così vedremo "le cose bellissime" che verranno, e forse, come a Mosè, ci sarà dato solo saperle venire.

Di nuovo viene sottolineato la fragilità del nuovo, ma anche la sua fertilità ("si propaga, si moltiplica"(v.39).

Struttura della poesia

La struttura rispecchia l'emergere delle terre: ogni strofa conta un verso più della precedente; solo dalla terza alla quarta c'è un salto di due versi.

Cenni ad aspetti fonici

I versi 19/20 sono contraddistinti dalla /f/, presente nelle parole tematiche (forza, frizione, sconvolgere, fondo), i versi 21 - 23 dalla s- doppia che a sua volta unisce parole centrali di questi versi.

Cenni didattici:

- Chiederei agli alunni di immaginare l'emergere di nuove terre: cosa si aspetterebbero dalla loro emersione, come le accoglierebbero, e chi vedrebbe queste terre per primo?
- Sarà importante accostare questa visione delicata eppure così rivoluzionaria delle terre emerse alle attese di solito - e giustamente - impazienti dei nostri giovani; accostare queste terre emerse, intirizzite, alle loro richieste spesso radicali, assolute, e fargli capire che gli ultimi due versi non nascono da rassegnazione. Dovremo "accogliere bene" le visioni dei nostri giovani, il loro "grido roco", "riconoscerli", "scostare adagio il buio dai loro brividi".

Cenni dell'autore

In questo caso l'immagine concreta di cui mi ricordo bene è poco importante per la comprensione del testo. Questa l'ho scritta durante l'anno in cui io ero in Portogallo. Si andava spesso al mare, e c'era un punto, una piccola spiaggia in cui si notava molto bene, lentamente, il fenomeno della marea. Se c'era la bassa marea si vedevano delle grandi rocce, più o meno sul colore del verde, che poi, quando arrivava l'alta marea, risultavano quasi del tutto coperte o anche completamente coperte. Era così bello il colore, così particolare perché erano piatte leggermente inclinate, c'erano certi giochi di luce che guardavo molto spesso - e da lì è nata un po' l'idea delle terre emerse ... È diventata una specie di allegoria della speranza, dell'utopia.

- Alla domanda perché non c'è una strofa di quattro versi l'autore risponde ridendo: Perché non è venuta fuori.

- *inconosciuto* (invece di "sconosciuto"): L'autore non ha pensato a una citazione precisa, ma accenna a Leopardi (agli aggettivi con "in-", p.es. ne "L'infinito"). Inoltre sembrava ("lo dico adesso") allungare il suono, e poi suggerire di più l'idea dell'impossibilità. È in un certo senso più assoluto, più esistenziale di "sconosciuto".

Bandiere di carta VII

Sempre laterale lo sguardo, sempre in attesa
del movimento imprevisto.

Da un muro sopra il vuoto, dove siedi,
sbucano gli occhi di un gatto sgranati,
a non chiedere nulla. A guardare,
soltanto. Ma attenti
e come da dietro un cristallo.
Gli occhi gialli dell'altro da te,
che ti osservano muti. Rimani
quieto, come un oggetto
che è lì da sempre, paziente.
Accetta di essere il niente,
e non fare paura. Anche d'altri,
anche d' altro è la vita. Mille occhi
ti seguono ogni giorno, che non vedi.

Pusterla Fabio, *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p.110

Lettura della poesia "Bandiere di carta VII"

Versi 1 e 2

La poesia comincia con uno dei motivi centrali dell'opera di Pusterla: con lo sguardo. Che sia laterale è importante: è la prospettiva insolita (non frontale) che si addice all'attesa "del movimento imprevisto", rivelatore.

Versi 3 -15

Dopo l'evocazione dello sguardo laterale viene descritto il modo di guardare di un gatto. Ha gli occhi "sgranati", ma non chiede nulla. Guarda "soltanto", e gli occhi sono "attenti", "come da dietro un cristallo": ha dunque uno sguardo aperto, disinteressato, cristallizzato (reso essenziale, puro). A questo punto il "tu" della poesia, seduto su "un muro sopra il vuoto" (un "tu" che si espone al rischio del vuoto), viene invitato a esporsi a questo sguardo, a cambiare prospettiva e a immaginare se stesso nella prospettiva del gatto ("dell'altro da te", v.8), di rinunciare per una volta al ruolo di soggetto dominante (che fa paura) e alla visione antropocentrica del mondo, e di assumere una posizione più umile ("come un oggetto ... paziente") (o, in un senso molto ampio, più ecologico). Il risultato di tale rinuncia porta a una nuova coscienza : che vediamo ben poco, che ci sono mille altre prospettive al di là della nostra (e "vedere", in Pusterla, è un atto della conoscenza). La poesia è una "bandiera di carta", e una bandiera di solito è un simbolo per un'identità. Questa poesia, come bandiera di carta, ci invita a vedere, con lo sguardo laterale, la nostra identità (o posizione) nel mondo da un'altra angolatura, in altre dimensioni.

Cenni a aspetti formali, fonici

- Rimano "siedi"(v.3) e "vedi"(v.15): i due verbi sono come i poli entro cui si svolge la trasformazione evocata nella seconda strofa: chi si espone al vuoto (stando seduto sul muro)(v.3) scopre lo sguardo "diverso" e arriva a un "non vedere" che, però, è il vero "vedere", perché sapere che non si vedono i "mille occhi" che ci seguono è una presa di coscienza.

- Rimano "paziente" (v.11) con "niente"(v.12) (e rinviano, per assonanza, a "attenti"(v.6): per scoprire se stessi in un'altra prospettiva è necessaria la pazienza e l'attenzione (che sono proprie anche del gatto).

- versi 12 - 15: alcune parole centrali sono unite da assonanza: accetta - anche - altri - anche - altro (e ricordano anche "attenti" ,v.6, e "attesa", v.1, due parole che rinviano alle premesse per il cambiamento della prospettiva).

Cenni didattici:

- Si potrebbero omettere "guardare"(v.5), "oggetto"(v.10) e "vedi"(v.15).
- Si potrebbe leggere l'acuta riflessione di I. Calvino sul mito di Perseo (*Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p.7). Ne cito solo una frase:
"È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello."
- Quanto allo sguardo dell'animale (contrapposto allo sguardo umano), interessante potrebbe essere un rinvio a Rilke, p.es. all'ottava elegia delle *Duineser Elegien*, a "Der Panther" (*Neue Gedichte*) e "Der Hund" (*Der neuen Gedichte anderer Teil*).
- Pure possibile sarebbe un rinvio a sguardi laterali nella pittura. Farei vedere dei dipinti in cui l'artista ha rappresentato, tra i personaggi, se stesso, p. es. nel *Martirio di San Matteo* (Caravaggio) e nella *Deposizione dalla croce* (Pontormo), due esempi impressionanti di sguardi laterali di artisti (o di rifiuti della visione diretta).

Aggiunta di F.M.:

L'attesa attenta del gatto è intrisa di paura: l'altro che osserva, e da cui è osservato, è virtuale minaccia, possibile pericolo. La lateralità è perciò funzionale alla rapidità della fuga di fronte al gesto impreveduto, ostile. Di qui l'invito del poeta a nullificarsi (ad annientarsi) " e non fare paura", a restare quieti. Una serie di imperativi che configura una sorta di educazione allo sguardo, per usare il Tuo termine, "ecologico". Lo sguardo che si annulla per non annullare l'altro; che non *vuole* (cfr. Rilke) e non possiede l'altro per riconoscerlo (per accettarlo) appunto come *altro*. Uno sguardo infine che annulla le *bandiere* (identità per esclusione).

Cenni dell'autore:

Il paesino dove abito in Italia - un paese povero, molto povero, con le case di sassi, e quindi un paese pieno di muri, di piccoli spazi, di prato di giardino fra un muro e l'altro - è pienissimo di gatti, è un regno di gatti che danno anche molto fastidio perché sporcano. E mi è capitato effettivamente di essere lì fuori casa e improvvisamente di vedere davanti a me, ma di lato, questo gatto che mi guardava, e siccome spesso arrivano davanti a casa nostra, di solito quando uno esce scappano perché sanno che tu ti arrabbi (fanno la cacca in giardino), invece quella volta lì io sono rimasto immobile, e lui è rimasto lì anche lui immobile a guardare me. E allora ho pensato com'è diverso quando tu rimani immobile, non fai niente, non spaventi il gatto, l'altro, e riesci quasi a stabilire un piccolo rapporto con questo altro da te che è il gatto, questi suoi occhi misteriosi. È nata lì l'idea.

Domanda: - Lo sguardo laterale del primo verso potrebbe essere anche dell'io? - R: - Sì, certo, non solo del gatto; quando riesci a guardare, a vedere non solo quello che hai davanti, ma anche quello che si muove ai margini dell'immagine, secondo me vedi delle cose interessanti. Le cose vere, più importanti, non sono mai in mezzo, ma di lato.

A QUELLI CHE VERRANNO

Allora voi, che volgerete
lo sguardo verso di noi dalle vette
dei vostri tempi splendidi, come chi scruta una valle
che non ricorda neppure di avere percorsa:
non ci vedrete, dietro lo schermo di nebbie.
Ma eravamo qui, a custodire la voce.
Non ogni giorno e non in ogni ora
del giorno; qualche volta, soltanto,
quando sembrava possibile
raccogliere un po' di forza.
Ci chiudevamo la porta
dietro le spalle, abbandonando
le nostre case sontuose
e riprendevamo il cammino, senza meta.

Fabio Pusterla, *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p. 69

Letture della poesia "A quelli che verranno"

La poesia è rivolta ai posteri che vengono apostrofati con "voi" e contrapposti a un "noi".

Questi posteri vivono "sulle vette" dei loro "tempi splendidi"; "splendido" assume, nel contesto dei versi che seguono, un significato ambiguo, ironico. E infatti quelli che verranno guarderanno verso la valle, verso i "noi", senza veder niente, senza ricordare che anche loro provengono da lì. Sono contraddistinti da cecità, da mancanza di coscienza storica. Eppure sarebbe essenziale ricordare quelli li hanno preceduti, perché hanno custodito la voce.

Cosa significa custodire la voce?

"La voce" è necessaria per parlare, comunicare; il contesto fa capire che "voce" è inteso in un senso molto profondo, originario; non sarà sbagliato identificare la voce con la voce del poeta, con un tipo di comunicazione essenziale, densa; e "custodire" implica - o può implicare - qualcosa di sacro. Infatti i versi 7 - 14 fanno capire che "custodire la voce" comporta un impegno profondo, non scontato, difficile, che chiede molta forza (che spesso manca, cfr. vv. 9 - 10); e richiede rischio totale: si deve lasciare alle spalle ogni sicurezza, ogni comodità (vv. 11 - 13; le "case sontuose" ricordano i "tempi splendidi" - v. 3 - che rendono ciechi), esporsi a un cammino di cui non si sa dove porti.

Cenni alla tessitura fonica, a rime, a elementi strutturali

- La rima "volgerete" (v.1) - "non vedrete" (5) sottolinea l'inutilità del volgere lo sguardo di quelli che verranno. Chi non ricorda niente si volge e scruta invano: non vede niente.

- L' /o/ di "voce" (v. 6) è la vocale che contraddistingue musicalmente i versi 7 - 10; "suona" continuamente e contraddice, sul piano del significante, il "non sempre e non in ogni ora".

- Le rime "valle - spalle" (vv. 3-12), "ricorda - porta" (vv. 4 - 11) e i sintagmi "dietro lo schermo - dietro le spalle" (vv. 5 - 12) sottolineano la contrapposizione tra "voi" e "noi".

Cenni didattici

- Si potrebbe omettere "la voce" in verso 6.

- Potrebbe essere interessante un paragone con "An die Nachgeborenen" di Bertold Brecht; e forse perfino colla replica di Wolf Biermann, "Brecht, deine Nachgeborenen"

Aggiunta di F.M.:

Chiudersi la porta alle spalle è in qualche modo l'anticipazione del morire. In Heidegger la lingua-voce è la casa dell'essere, di cui il poeta è custode ("Hüter"). Per gli alunni potrebbe essere illuminante il riferimento a *Se questo è un uomo* di Primo Levi (lusso, splendore, sontuosità come fattori di ottundimento della memoria).

COLLAGE DELLE PIANTE PILOTA

«*Alla base di un cordolo di marciapiede, al punto di contatto con il calcestruzzo del ponte, germogliando dapprima, e poi vegetando discretamente*»,
nonostante i 300 kg di veleno, diluiti
in qualche cosa come 60000 litri di acqua, e lo strato di sabbia
e gli argini di cemento, e ancora
i giorni e giorni del diserbo
e della rabbia,

ma *germogliando dapprima*, praticamente senz' acqua,
per preparare il terreno alla primula,
alle successive fioriture misteriose,
in nome di prati inesistenti e difficili anche solo da pensare,
la pianta pilota si abbarbica, supera
un decennio di progettata distruzione, come dire
meno che niente per chi viene da prima dei ghiacci, ed è capace
di restare in silenzio sottoterra,
come un muto rizoma, un tratto bruno
dentro il bruno e il rossastro del fango rattrappito, tra le ossa
e la polvere d'ossa, custodendo
un ricordo di vento e di pioggia e di sole,
un colorino slavato
per stagioni o per epoche lunghe,
di guerra o di tormenta; e appunto adesso
germoglia su ponti e tombini, prediligendo le zone
di contatto tra materiali diversi, come il ferro e l'asfalto,
la speranza e il vagone piombato, è lì che schiude
crepe di preferenza minuscole, o brevi sorrisi,
piccole spighe e infiorescenze, spore
inermi che poi andranno a posarsi su scarpate e voragini,
sopra le cave nere e i tetti, tra macerie
e corpi calcinati, ultimi inferni
di metropoli o deserti, mucillagini,
spore o pollini o polveri
silenti, che *germoglieranno dapprima*, umilmente
in quel posto impossibile
e nostro, solo nostro per sempre, e smemorato.

Lettura della poesia "Collage delle piante pilota"

La pianta pilota cresce (germoglia) in condizioni molto precarie (vv. 4 / 5 / 9) e prepara il terreno alle piante che verranno dopo di lei, alla primula (v. 10), alle fioriture misteriose (v. 11), e lo fa "in nome di prati inesistenti" (v.12) il che, sul piano metaforico, allude a una forza utopica che non si fa sopraffare neanche dalle condizioni più avverse. Questa forza vitale le viene tra l'altro dal "ricordo di vento e di pioggia e di sole": già il ricordo degli elementi che generano vita aiuta a sopravvivere, e anche "un colorino slavato" (v. 21) gli basta per sopportare "epoche lunghe, / di guerra o di tormenta" (vv. 22 / 23).

Al valore metaforico di queste piante rinviano alcune immagini e sintagmi come "la speranza e il vagone piombato" (v.26) o i "corpi calcinati" (v.31). Portano vita lì dove pare che ci sia solo orrore e annientazione.

Nell'ultimo verso il possessivo "nostro" esprime identificazione con questa pianta. Infatti la pianta pilota, oltre che essere simbolo per una forza utopica (che ricorda "L'anguilla del Reno" che strappa "un attimo all'asfissia, un'idea di vita / all'evidenza dei fatti, l'ultima sfida all'ansia, un'utopia / alla paura di tutti.") mi pare anche una bella immagine per le poesie di Fabio Pusterla che "schiud(ono) / crepe di preferenza minuscole, o brevi sorrisi" (vv.27 / 28 segg.). Perciò mi pare essenziale portare ogni tanto ai giovani una di queste poesie, per aiutarli a "cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio." (I. Calvino, *Le città invisibili*, ultima parte dell'ultima frase).

Tessitura fonica:

Proprio questo testo che evoca la sopravvivenza in un mondo durissimo, è particolarmente ricco di catene foniche (e fonosimboliche). Basteranno pochi cenni: il suono duro del nesso /pr/ di "dapprima" si riscontra in molte altre parole (rinuncio a farne l'elenco) ed è accompagnato da parole col nesso /tr/ e /cr/ (si vedano, come esempi, i versi 9 - 12, 17 - 18, 27) e dalle parole-chiave colla /p/ di *pianta pilota* (polvere, ponti, piombato, piccole, pollini, e molte altre).

Aggiunta di F. M.:

Una poesia che sceglie di fiorire là dove la vita appare impossibile. Una novella *ginestra* che spande le sue spore luminose nel deserto.

Cenni dell'autore:

Cito la nota di *Folla sommersa*, p. 163:

All'origine del testo c'è il curioso volumetto di Flora ferroviaria, scritto dal botanico dilettante Ernesto Schick (Flora ferroviaria, ovvero la rivincita della natura sull'uomo, Chiasso, 1980), e dedicato allo studio e alla descrizione di una caparbietà

biologica: quella che ha spinto alcune piante elementari e pervicaci a ripopolare rapidamente i binari e le massicciate della ferrovia commerciale di Chiasso, nonostante tutti gli sforzi umani per tenerle lontane e anzi annientarle. Il fascio di binari in questione, detto "Fascio U", venne faticosamente costruito su un malcerto terreno argilloso e paludoso a partire dal 1957, e i lavori si protrassero per un intero decennio. Era, vedi combinazione, anche il mio primo decennio di vita. Le parti in corsivo del testo sono citazioni dallo Schick.

E un'aggiunta dall'introduzione alla lettura a Soletta (23/5/04): proprio lì, tra i binari, io da bambino andavo a giocare e mi ricordo vagamente certe immagini di costruzioni di questi binari. Non sapevo però che è stata un'opera quasi ciclopica.

PRIMA DEI CORVI

Un attimo prima dei corvi,
nel calore dei gialli, nelle strade
di grano maturo, nell'ultimo sole,
ho visto venire la notte con occhi di gufo.
Ecco il prezzo del caldo:
un cielo di cupa minaccia, l'azzurro di un dio
inesistente, e dentro l'azzurro due gorgi,
due aquile cieche.
Ma ho accettato, lo sai:
incubi, orecchie, anche il marchio d'infamia,
solo per essere qui, adesso
per dire che c'ero.

Pusterla Fabio, *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano 1994, p.71

Lettura della poesia "Prima dei corvi"

In una nota l'autore spiega il contesto di questa poesia:

Prima dei corvi: il riferimento è all'ultimo grande dipinto di Van Gogh. Un'eventuale epigrafe avrebbe potuto essere tratta dall'ultima, incompiuta lettera al fratello Theo, trovata addosso all'artista dopo la sua morte: "E poi è vero, noi possiamo far parlare solo i nostri quadri" (cfr. V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, Parma, Guanda, 1984, p. 358) (*Le cose senza storia*, p. 113)

L'io di questa poesia descrive "un attimo prima dei corvi"(v.1), prima dell'arrivo della notte. Nel simbolismo tradizionale, i corvi preannunciano la morte, ma accompagnano, dotati di profonda saggezza, anche degli dei come Wotan o Apollo; lo stesso valore simbolico viene comunemente attribuito ai gufi. Quest'attimo prima dell'arrivo dell'oscurità è contraddistinto da pienezza, maturità, intensità (dal "calore dei gialli", v. 2, dal "grano maturo", dall'"ultimo sole", v.3), e l'io riesce a viverlo pienamente, senza nessun ritegno (riesce ad "essere qui, adesso", v.11). Il prezzo che paga è alto: la "cupa minaccia" del cielo che ha "l'azzurro di un dio/ inesistente"(vv. 6/7) alluderà alla rinuncia ad ogni evasione in una qualsiasi trascendenza. Dentro quel azzurro ci sono "due gorgi / due aquile cieche"(vv.7/8). L'aquila, nel simbolismo occidentale, era tra l'altro simbolo dell'ascensione di Cristo, e gli si attribuiva la facoltà di contemplare la luce (mistica) solare. Se è cieco, di nuovo si sottolinea l'impossibilità o la negazione di una visione trascendente. L'unica "ricompensa" di tale rinuncia è espressa nell'ultimo verso: "per dire che c'ero."(v. 12). Nel caso di Van Gogh "dire che c'ero" vorrà dire dipingere (far parlare i quadri), riferito al poeta significherà scrivere poesie (o testimoniare attraverso le parole delle poesie). E, forse, si può concludere così: chi si immerge con tutta la sua creatività nell'immanenza dell'esistenza, chi cerca di "essere qui, adesso", e di testimoniare ("dire che c'ero"), deve rinunciare alla trascendenza, deve rischiare "gli incubi"(v.10) e perfino la pazzia (a cui alluderanno le "orecchie").

Tessitura fonica:

- Parole che esprimono la decisione di immergersi pienamente, con tutte le forze, nell'immanenza dell'esistenza, sono fonicamente connesse con parole che alludono al prezzo che si paga per una tale posizione: *qui - aquile / accetto - cieche - c'era*.
- Il nesso /chi, che/ collega parole che esprimono la minaccia dell'oscurità, della morte che l'io vede con "occhi di gufo", con la chiaroveggenza di chi è vicino alla morte: *occhi - cieche - orecchie - marchio*.

Cenno didattico: Parlerei, prima di leggere la poesia, del dipinto di Van Gogh. Si potrebbero forse invitare le alunne/gli alunni a cercare aggettivi e sostantivi riferibili

al dipinto; e dirgli di immaginare un monologo del pittore prima che dipinga il quadro.

Cenni dell'autore:

- C'è una lettera di Van Gogh, al fratello Teo, in cui allude al modo di mescolare i colori freddi e i colori caldi per ottenere certi effetti, che è quello che capita anche in questo quadro: questo freddissimo azzurro del cielo e il giallo caldo.
- due aquile: quando ho scritta la poesia, non guardavo il quadro, lo rivedevo nella memoria, e avevo in mente questi vortici in mezzo al cielo, che dal vivo sono ancora più visibili, più forti. Credo che l'idea dell'aquila nasca da questo: c'è qualcosa nei cieli di V.G. di minaccioso, di molto minaccioso. L'aquila è un volatile più duro, più aspro del corvo.

I GUSCI SECCHI DIE GIORNI
(a Matteo e a Maria Grazia)

Per una volta si attraversano i ricordi
con leggerezza, e ogni passo più in là
cancella il precedente. A valle resta
una bruma che somiglia a un sorriso
-non la risata greve che dimentica, un sorriso
soltanto, un grumo disciolto nell'aria.
Si possono talvolta registrare
queste brevi, definitive vittorie: fermi sassi
su cui poggiare il piede, tra un sentiero
allegramente smarrito e uno da ritrovare
senza fretta, camminando
sopra gli aghi di pino sparsi al suolo,
i gusci secchi dei giorni.

*

Quassù ogni pietra potrebbe avere un nome
di amico o di nemico
e non sempre per gioco. Stella o sconfitta,
ne sappiamo il rosario. Ma le spine
che trafiggevano la rozza madonna di gesso
si vedevano male, erano raggi di luce.

*

Come se un debito antico
fosse stato di colpo saldato, una ferita
medicata con cura:
la mano di un amico lava gli anni
se brilla di gioia silenziosa.

*

Ci guardiamo salire in fila indiana
trent' anni prima: giocosi,
colorati, quasi ignari. Salutiamo
gentili quei noi stessi
che ci sfilano accanto sventolando
le loro piccole speranze e che scompaiono
dietro l'ultima cascina del paese.

*

Qualcuno un giorno bruciò un nido di vespe
con un ramo imbevuto di resina. Altre fiamme
oggi mettono in fuga qualcosa di peggio.
D' ombra gli sciami, di larve.

Fabio Pusterla, *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p. 72

Lettura della poesia "I gusci secchi dei giorni"

È una poesia sul rapporto coi nostri ricordi e sul modo in cui ricordiamo.

Nella prima parte (vv. 1 - 13) il ricordarsi viene paragonato a una camminata ("si attraversano i ricordi...", v.1). I ricordi non pesano, possono essere attraversati "con leggerezza", attraversati e dimenticati (ogni passo più in là / cancella il precedente", v.2/3). Ricordare così è come poggiare i piedi su fermi sassi (vv.8/9). Questo modo di ricordare rinvia anche a uno sguardo a valle (da dove si viene), dove si vede una bruma (forse un passato difficile?) che però assomiglia a un sorriso che a sua volta è paragonato a "un grumo disciolto in aria" (v.6) (il che potrebbe significare che questo passato difficile è stato amalgamato - non dimenticato - , reso "respirabile").

["Grumo" in questo contesto mi ha ricordato alcuni versi di Pavese, da "Il paradiso sui tetti" (in: *Lavorare stanca*): "I ricordi saranno dei grumi d'ombra/appiattati così come vecchia brace/ nel camino. Il ricordo sarà la vampa / che ancor ieri mordeva negli occhi spenti."]

Il modo di ricordarsi descritto nei versi 1 - 9 permette un modo leggero di andare avanti "tra un sentiero allegramente smarrito e uno da ritrovare"(v.9/10). Potrebbe significare che, chi attraversa i ricordi con leggerezza, può sbagliare strada con allegria, tanto quella giusta la trova lo stesso; oppure: chi ricorda con leggerezza il passato può affrontare il futuro allegramente. E questo è possibile se i giorni passati sono come "aghi di pino", e questi come "gusci secchi". I "gusci secchi" forse rinviano a qualcosa di ridotto all'essenziale; forse si possono paragonare con gli ossi di seppia montaliani.

[Dopo aver commentato questa parte ho fatto una camminata, in alta montagna, su aghi di larice; ce n'era una quantità infinita, e camminarvi sopra rammorbiva il passo, lo rendeva elastico. Un tale rapporto con "gli aghi" (delicato come sono delicati e fragilissimi i singoli aghi) è davvero una "vittoria", o un miracolo.]

Nella seconda parte (vv. 14-20) viene ripresa l'immagine del "sasso". Quelli che camminano conoscono molto bene il loro passato: ogni pietra potrebbe avere un nome, anche "di nemico" (il che rinvia forse a esperienze difficili, a sconfitte, a forze contrarie). Quel che si è fatto non si è fatto sempre con leggerezza ("per gioco"). Ma da giovani "le spine" (v.17) venivano viste come "raggi di luce" (v. 19/20) (significa forse che anche le sconfitte, le pietre nemiche sembravano portare alla luce).

(Cfr., per quanto riguarda questi versi, i cenni dell'autore.)

Terza parte (vv. 21 - 25):

In questa parte si capisce qual è la condizione perché si possa ricordare con leggerezza: ci vuole la presenza silenziosa di un amico, il gesto ("la mano ... che lava", v.24) di un amico con cui c'è intesa, che condivide la gioia (di ricordarsi così?), che "lava" un passato difficile ("un debito antico" v., 21).

Quarta parte (vv.26 - 32):

In questi versi viene descritto un ricordo concreto: gli amici vedono se stessi trent'anni prima. Il rapporto con se stessi giovani è "gentile"(v.29): guardano con comprensione, con riguardo, con delicatezza (senza "risata greve che dimentica", v. 5) il proprio passato. L'aggettivo "gentile" fa capire che gli adulti hanno accettato il proprio passato. Non ridono di sé, delle proprie speranze di una volta. (Per me sono versi molto belli e molto importanti, commoventi.)

Quinta parte (vv.33-36)

Bruciare un nido di vespe significherebbe annientare qualcosa di molesto. Anche questo forse era un gioco, con mezzi improvvisati lì sul momento. Adesso, da adulti, ci vogliono ""fiamme" che mettono in fuga sciami d'ombra, di larve (le larve, le ombre di sconfitte, di ferite? E quali sarebbero le "fiamme"? Le fiamme di una fidata amicizia?).

(*F.M.*: Anch'io sarei portato a legare le "fiamme" al "brillare" della gioia silenziosa. In questo senso lo splendore dell'amicizia gioiosa fa ritrovare le ombre dei vuoti dei gusci, tanto più fastidiose in quanto immateriali (inconsistenti, a differenza delle vespe).

Cenno didattico:

Si potrebbero invitare gli alunni a immaginare di essere insieme ad amici in un luogo in cui furono trent'anni prima, di immaginare, se possibile, un luogo concreto. Come potrebbero essere i ricordi, cosa potrebbe significare ricordarsi, come vedrebbero se stessi dopo trent'anni.

Aggiunta di F.M.: La valle che il viandante si è lasciata alle spalle al suo sguardo leggermente distaccato appare come filtrata da una coltre di nebbia (bruma) sorridente, un grumo che si è volatilizzato (due ossimori). Bruma e grumo, veri e propri nuclei tematico-fonosimbolici, costituiscono in relazione allo sguardo che osserva un punto fermo, breve ma definitivo: un sasso, una pietra, contrapposti alla fragilità del guscio vuoto o dell'ago di pino. La piena, leggera, distaccata accettazione del passato da un lato individua la caducità del guscio secco (l'ago del pino) del tempo, dall'altro riabilita i nemici di allora o trasforma le spine in raggi, a ancora salda i debiti e guarisce le ferite, infine dilata i confini temporali della vera amicizia a controbilanciare il vuoto della quotidianità inautentica.

Cenni dell'autore:

L'autore racconta che dopo più o meno trent'anni è andato a fare un giro in un paesino che si chiama Catto (in Leventina), insieme al suo migliore amico di trent'anni prima e alla fidanzata dell'amico (i due si stavano per sposare). Lui e questo Matteo, per tanti anni, ci andavano insieme in una specie di colonia estiva. È stato per entrambi il periodo molto importante della crescita nel gruppo di coetanei e dei grandi drammi adolescenziali.

- "grumo" (v. 6): rinvia a una difficoltà esistenziale.

- "Ma le spine ..." (vv. 17 segg.): la madonna (una rozza scultura) sembrava circondata da spine, quindi i due amici la ricordavano come un emblema tremendo, durissimo, di quel cattolicesimo ..., e invece quando sono andati a visitarla hanno visto che non erano spine, ma raggi di luce.

L'ANGUILLA

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi
che risale in profondo, sotto la piena avversa
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
tra gorielli di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,
nei fossi che declinano
dai balzi d' Appennino alla Romagna;
l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
che solo i nostri botri o i disseccati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
non crederla sorella?

Montale Eugenio, *L'opera in versi*, Einaudi, Torino 1980, p.254

L'ANGUILLA DEL RENO

Adesso sì, sorella, e più di prima,
se guizzi disperata tra scoli d'atrazina
e getti d'olio vischioso;
o se colpisci di coda, estenuata,
la carezza dell'onda di fosfati che s'annera
sulla ghiaia della riva
(la riva, il greto,
il melmoso sabbione
frugati dalle torce delle squadre,
sfrecciano via elicotteri, lampeggiano
bluastre le sirene bitonali),
se adesso persino il Baltico è perduto,
ciroscritto il viaggio
nell'armilla d'incendi e d'esplosioni,
e ti rituffi ai relitti, ai tesori del fondo,
chiglie corrose e catene d'ancoraggio,
a precipizio per correnti verticali, masse d'acqua
più fredde, dove scopri il tuo brivido,
un istinto di nuoto, perché il mare
è un profumo lontanissimo, il sospetto
di un sogno interrotto poco prima dell'alba,
quanto basta alla pinna e al tuo testardo
palpito delle branchie, per strappare
un attimo all'asfissia, un'idea di vita
all'evidenza dei fatti, l'ultima sfida all'ansia, un'utopia
alla paura di tutti.

Pusterla Fabio, *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989, p.83

Lettura della poesia "L'anguilla del Reno"

In una nota l'autore informa che la poesia "deve la sua cupa e devastata ambientazione alla catastrofe ecologica di Schweizerhalle (1987)."

Rinuncio, in questo caso, a un mio commento, parendomi che il paragone con "L'anguilla" di Montale sia così fruttuoso da rendere superflue ulteriori indicazioni.

Mi limito a due cenni didattici:

Con le mie classi nel paragonare le due poesie, ho letto e interpretato prima la poesia di Montale (con parecchio aiuto da parte mia), poi indicato il vocabolario della poesia di Pusterla e quindi dato il compito di cercare le riprese lessicali. È una ricerca che i giovani fanno volentieri.

Trattandosi di un esempio così evidente, alla fine forse si può accennare al fatto che ogni testo letterario sta in un certo contesto della tradizione letteraria; o come scrive Maria Corti:

Se questa strada si giunge inoltre a percepire la letteratura come *condicio sine qua non* della comunicazione letteraria: la funzione ipersegnica del testo letterario si produce appieno nel generale processo comunicativo consentito dall'esistenza di convenzioni e codificazioni letterarie (dietro cui stanno le socio-ideologiche), di tecniche riconosciute, che veicolano in qualche modo il dialogo tra autore e destinatario." (Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, p.17)

(A proposito di Maria Corti: Si veda la bella poesia "Congedo da Maria", in: F. P. *Folla sommersa*, pp. 132 - 135)

DUE RIVE

I

Una barca attraversa l'acqua, poco prima dell'alba:
si avvicina? si allontana? Nella luce
metallica, ancora, grigia, nell'aria fredda,
tra i vapori e le brume notturne, va sicura
e sposta adagio l'acqua, remo su remo.
Poi arriverà anche il giorno, a illuminare
quello che era indistinto. Ma la barca
solca un confine fragile
e scompare. Che sia inutile,
questo viaggio. Inutile ed essenziale.
Nessun trasporto, o luogo dove andare.
Solo l'acqua da attraversare,
la luce da anticipare,
il giorno da separare
dalla notte.

II

Se la vedi, qualche volta, pensi anche
a due rive immaginarie e fuori vista.

Da una parte
rovine, vasti mucchi
di terriccio o di ghiaia, uno scenario
travolto, serale -forse una strada stretta,
di case alte e smangiate e scale grigie, ringhiere,
stanze e bottiglie vuote, il funerale
di coriandoli, un lavandino
che butta per sempre o fino a mai più,
fino all'ultimo fiume
che esplode nelle vene, alla moria
di spettri laceri, affranti:
*non ricordateci o fatelo, non serve
a restituire nulla, siamo nella pianura
gelata, sotto una crosta dura, non siamo neppure
li: forse vorremmo soltanto non essere
mai stati -,*
una stanchezza del sole e del tempo, atrocità
minime, quotidiane: ventuno, ventidue, ventitré,
nessun respiro;

e verso l'altra riva che non c'è
un po' di nebbia vaga, azzurrina,
il chiarore inatteso
che stupisce e rallegra quando accende
la rinnovata pulizia dell'aria
-stelle, stelline, lucciole, pulviscoli
sulla corrente di un fiume, ali impreviste
che radono o, più semplicemente, dietro l'angolo
la prospettiva di strade che socchiudono

qualcosa, forse un'ipotesi o uno sguardo
più intenso sulle cose, meno greve:
*ricorderemo il tuo sguardo dolce, diremo il tuo nome
ai nostri figli come quello di un amico,
ti cercheremo nella pianura, nell' erba rada-*,
e un invisibile moto increspa l'acqua,
suggerisce un bagliore cangiante,
alga pesce o riflesso...

Ma non ci sono rive, non c'è barca
tra loro, o non si vede
già più, rimane l'acqua,
e sopra l'acqua un'ombra sembra aprirsi
sembra espandersi quasi, collegare
qualcosa che non vedi;
un'ombra, o una scia...

Pusterla Fabio, *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p.43

Lettura della poesia "Due rive"

I

Nella prima parte viene osservata una barca sul lago, poco prima dell'alba.

Di questa barca non si sa se si avvicina o si allontana (v.2), "va sicura"(v.4), "sposta adagio l'acqua" (v.5) (il motivo del movimento minimo, ma decisivo, è frequente nella poesia di Pusterla), "solca un confine fragile" (forse il confine tra giorno e notte sicché, questa barca, in un certo senso si trova fuori dal tempo).

Si vede questa barca in una "luce metallica", "grigia", "fredda", tra "vapori e brume notturne", prima che arrivi il giorno, un'un'atmosfera indistinta, ancora aperta a tutte le possibilità, a tutte le future definizioni.

Da questa potenzialità della barca partono gli auguri dei versi 9 - 15: di essere "inutile", di muoversi senza scopo utilitaristico, già definito, di essere solo luce anticipata, e di anticipare la separazione tra giorno e notte: di trovarsi, quasi, in uno stato primordiale (la separazione della luce dalle tenebre è il primo atto creativo del Dio della Genesi). E l'osservazione della barca - o la barca stessa - può quasi ricordare certe meditazioni dello zen: porta al centro o all'inizio di tutto.

E dopo aver letto anche la seconda parte, si è forse portati a concludere che solo una "barca" che fa un viaggio inutile, essenziale può percepire o intuire l'altra riva.

(Con gli alunni forse si possono cercare possibili rinvii a esperienze che potrebbero conoscere: a una camminata senza scopo, alla sperimentazione di un confine, al sottrarsi alle necessità quotidiane.)

II

Il lettore viene invitato a riflettere sull'immagine evocata nella prima parte. Deve immaginare due rive (o essere pronto ad entrare nel paesaggio immaginario che evoca la seconda parte della poesia):

Così arriva a una riva desolata e devastata, dove ci sono rovi, mucchi di terriccio, strade strette, case smangiate, scale grigie (vv.3 - 7), dove c'è un "funerale di coriandoli" (dove la festa è già finita e ne restano solo i rifiuti), dove "un lavandino ... butta per sempre o fino a mai più" (è rotto, o è già secco per sempre), e l'ultimo fiume esplode nelle vene (quindi non ha più acqua e perde sottoterra - nelle vene - il suo liquido?)(Cfr. più sotto la spiegazione dell'autore e l'aggiunta di F.M.).

Gli abitanti di questa riva sono "spettri laceri" che non vogliono essere ricordati; ricordano le anime del Cocito dantesco (sono sotto una crosta dura, nella pianura gelata, vv. 15/16) e come quelle preferirebbero "non essere mai stati" (per loro la vita, dunque, è stata insopportabile).

L'allusione a Dante rinvia ai traditori. Che cosa hanno tradito gli "spettri laceri"? Hanno sofferto di "atrocità minime, quotidiane", di una vita assurda (a ciò forse allude l'enumerazione meccanica). In tale senso forse hanno tradito - non vissuto - le possibilità di vita che vanno oltre le atrocità quotidiane.

Una delle due rive rappresenta dunque una vita senza senso, senza respiro, un modo di essere che non riesce a liberarsi dal passato, dove il tempo passa assurdamente, secondo dopo secondo.

L'altra riva non c'è, ma di essa si percepisce un po' di "nebbia vaga", "un chiarore inatteso ..." (vv.24-26). Questo chiarore ricorda "stelle ecc." sulla corrente di un fiume (e questo fiume si contrappone all'"ultimo fiume" dell'altra riva), ricorda "strade che socchiudono qualcosa (e sono l'antitesi delle "strada stretta" (v.6), "forse... uno sguardo più intenso sulle cose" (v.31), sguardo che sarà ricordato da gente che cercherà chi ha questo "sguardo dolce" "nella pianura, nell'erba rada".

Dell'altra riva, si potrebbe concludere, riesce a intuire o percepire qualcosa solo chi trova strade che socchiudono qualcosa, chi ha un'ipotesi, uno sguardo più intenso: chi sa vedere oltre le atrocità minime, quotidiane.

Ultima parte (vv.39 - 45)

Cosa significa che "non ci sono rive"? Non c'è questa divisione netta tra bene e male, tra la "pianura gelata" e la pianura coll'erba rada?

E cosa significa che la barca non c'è? Che è difficile (impossibile) fare un viaggio solo "inutile", "essenziale", che si trasporta sempre qualcosa, che c'è sempre un luogo verso cui ci si muove, che è impossibile raggiungere questo stato primordiale?

La barca non c'è, ma sembra che ci sia la sua ombra. Se riusciamo a vedere (o a essere) l'ombra della barca (se conserviamo in noi qualcosa della "barca", un lontano ricordo, un tenue riflesso di essa), riusciamo a collegare la riva "da una parte" (lo "scenario travolto") con la riva di cui si intuisce un chiarore. E quest'ombra può "aprirsi", "espandersi".

(Di nuovo mi viene in mente Calvino, la fine de *Le città invisibili*: "...cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.")

(Cfr. inoltre la parte finale dell'articolo apparso nel NZZ, citato nell'introduzione)

Cenno didattico:

Prima di leggere II, si potrebbe chiedere agli alunni come si immaginano le due rive (anche il poeta, nei versi 1 e 2 di II, ci invita a "pensare a due rive immaginarie").

Cenni dell'autore:

Dietro questa poesia sta proprio una cosa molto concreta (che sta dietro tutta questa parte del libro *Pietra sangue*): la morte di un mio amico di overdose. Era uno della mia età, un tossico da eroina da tantissimi anni, uno della prima generazione, che aveva cominciato 25 -30 anni prima, ed era uno dei pochi sopravvissuti della sua generazione. Quest'uomo avrei potuto e forse dovuto conoscerlo 25 o 30 anni fa, perché eravamo nati tutti e due a Chiasso, abbiamo fatto le stesse cose, ma non ci siamo mai incontrati. L'ho conosciuto tardi, quando stava con mia sorella, e siamo diventati amici. E lui voleva sempre parlare del passato, e ne abbiamo parlato spesso, mi ha raccontato un po' la sua storia, ma soprattutto mi raccontava delle cose che faceva quand'era un ragazzo che - io ero impressionatissimo - erano proprio quelle che facevo io: gli stessi bar, gli stessi amici, senza vederci, al punto che certe volte dicevo che, insomma potevo essere io lui, era solo una questione di caso, fortuna. - Comunque, lui si era più o meno disintossicato, era quasi a posto, stava facendo un certo programma occupazionale, e stava per mettersi a lavorare finalmente, e poi un giorno, lo ricordo bene, l'ho visto la mattina - abitavamo nella stessa casa, proprio - aveva la faccia un po' giù, e gli chiedo: "Come va?" - "Eh, non so, oggi vado a trovare mia sorella a Chiasso, sto giù magari a dormire, ci vediamo domani." E invece si vede che ha incontrato qualcuno a Chiasso che gli ha dato un po' di roba, non sappiamo se magari era roba brutta o magari lui non era più abituato, chi lo sa, fatto sta che è morto in una camera d'albergo, in quel modo classico.

Allora, è questa l'altra riva, quella della morte, ma anche di un certo tipo di morte, naturalmente, una morte dura, astiosa.

- "nella pianura/gelata" (II, v.15/16): A Cocito non ci ho pensato. Ma è il discorso di prima su Dante [sull'onnipresenza di Dante], è inevitabile che salti fuori.

- "il funerale / di coriandoli" (II, v8 / 9): nasce da un racconto che mi ha fatto lui. Lui da ragazzo ha fatto un periodo in un collegio, mi pare a Svitto, e con un gruppo di suoi amici stava ai margini della società, bevendo, drogandosi, ecc. e giocava naturalmente a scandalizzare la gente per bene. E a un certo punto uno di loro è morto (di overdose o di qualcosa del genere), e la famiglia, che l'aveva naturalmente prima ripudiato ha organizzato un funerale di quelli molto sontuosi, e gli altri del gruppo sono andati mascherati a tirare coriandoli.

- "un lavandino / che butta" (II, v.9 / 10): il lavandino della sua camera dov'è morto (è rimasta aperta l'acqua, forse perché la stava usando).

- " ... fiume che esplose nelle vene" (II, 11 / 12): una delle ipotesi è che lui si fosse fatta in quella notte lì una cosa che si chiama speed ball, che vuol dire iniettarsi due sostanze contemporaneamente nei due polsi, mi pare sia eroina da una parte e cocaina dall'altra, che provoca, mi hanno spiegato, un effetto potentissimo, meraviglioso, ma pericolosissimo.

Aggiunta di F.M.:

Per rimanere al Tuo riferimento a Dante, qui la barca per la sua condizione di *sospensione* apre un ventaglio di possibilità che l'autore in maniera sorprendente (almeno per me) riduce a due. (Questa logica binaria, a mio avviso, ingabbia lo sviluppo tematico-immaginario di un esordio oltremodo promettente.)

Osservata all'albeggiare da uno sguardo che la vuole in impercettibile movimento verso il niente, può diventare talvolta sospeso anello di congiunzione tra due mondi: una sorta di purgatorio fittizio tra la pianura (valle) dei dannati, il cui gelo fa persino implodere l'ultimo fiume, e i salvati dallo sguardo leggero di altri salvati. Tra le voci di coloro che non vogliono essere ricordati e quelle di coloro che ricorderanno il nome dello sguardo amico e quelli che in avvenire li raggiungeranno (sono futuri che vengono dal passato, dalla morte) la barca attiva un contatto (associazione che lascia i termini assolutamente incomunicanti) che dura il *bagliore* di un istante (la rottura della rete), per poi precipitare subito nell'indistinto ("alga pesce o riflesso", II, v. 38), lasciando un'ombra (scia) come spia della sua passata (ipotizzata) presenza.