

brano di Seferis, e si dichiara placato se non soddisfatto del tutto della soluzione perifrastica astratta *Quel che è desolato*, più ingegnosa che convincente per l'eccesso di esplicitazione, che al solito tiene per le dande il lettore impedendogli di integrare per conto suo. L'episodio è significativo della *mens* ceronettiana. E il risultato complessivo è che, nelle versioni di molti brani di moderni, la dialettica a corto circuito fra esistenza e metafisica che ne è costitutiva si sbilancia a favore del pronunciamento metafisico. "Cos'è il poeta? Un vuoto", suona la chiusa di un Seferis qui tradotto. Ebbene, non bisogna riempire troppo i vuoti.

Con tutto questo non s'intende mettere in dubbio il livello delle versioni di Ceronetti, generalmente assai alto: la sua capacità di ri-creare i testi più vari è fuori discussione. È lecito però mettere in discussione il senso generale del "libro". Neppure si vuole insinuare che il traduttore sia necessariamente a miglior agio con poeti e testi "congeniali": come, a tacere di Bibbia e Corano, l'ottimo frammento di Nietzsche, Zola, Hernández; e Villon, alla cui resa cupamente canagliasca senza dubbio ha giovato l'esperienza del traduttore di Catullo, Marziale, Giovenale; o che la congenialità agisca già a senso unico a livello di selezione (certo, l'unico Mallarmé è un Mallarmé, *ab origine*, fortemente baudelairiano; e l'unico Verlaine, va da sé, è il male-detto, non lo squisito melodista). Al contrario: una delle sorprese più positive, per il mio gusto, di questa lettura è stato, in blocco, il Kaváfis. Un esempio per tutti, il mirabile saluto ad Alessandria di p. 58. Qui tutto è a posto, anche il gioco delle virgole ("E Alessandria, che parte", "Un'estasi verrà, per te, suprema"). Vorremmo che Ceronetti avesse più spesso trovato, e cercato, questa sobrietà d'accenti.

Tessa contro corrente di Franco Loi

DELIO TESSA, *L'è el di di mort, aлегher! De là del mur*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino 1985, pp. 585, Lit. 35.000.

La poesia in Italia ha uno strano destino. La forza dei luoghi comuni assegna all'Italia una virtuale vocazione alla poesia. Eppure se c'è un paese in cui la poesia ha decisamente poca popolarità è il nostro. Basta controllare le tirature dei libri di poesia e confrontarle con quelle di altri Paesi, specialmente dell'est europeo. Tra le tante altre, questa impopolarità ha anche una causa linguistica. Essendo la poesia una forma di comunicazione emozionale, e non razionale o convenzionale, ha bisogno di unità per essere recepita ad ogni livello. Invece la separazione linguistica è una delle caratteristiche della nostra società, sia in senso verticale — tra lingua egemone e dialetti, quindi un esasperato culturalismo e intellettualismo della poesia italiana, e beccherismo e sentimentalismo della poesia dialettale — sia in senso orizzontale — i diversi dialetti tra loro. Occorre anche osservare che pochi tra i parlanti in dialetto sanno leggere e scrivere la lingua che parlano. Forse, su questo versante, si potrebbero rinvenire molte delle ragioni che motivano anche la decadenza del teatro.

La fortuna della poesia è dunque affidata in Italia alle classi colte, e la sua sfortuna alla scuola. Questo, dell'allontanamento degli italiani dalla poesia attraverso la scuola, è un paradosso sperimentato da chiunque, e ha forse fondamento su una concezione enfaticizzata e retorica della poesia, ma anche su quell'ostracismo alle lingue e alle realtà popolari che ha distinto una certa politica di malinteso italianismo. Soltanto in questi ultimi vent'anni si sta cambiando orientamento, e, negli ultimi, qualcosa di rivoluzionario sta avvenendo nella geografia linguistica degli italiani.

Su questo quadro generale di impopolarità della poesia, quindi di

scorrere l'edizione. Ma è tanto più opportuna, quando si pensa che il critico Pier Vincenzo Mengaldo era costretto a scrivere, presentando il Tessa in una sua diffusa antologia: "Diciamo senz'altro che il disinteresse per questo poeta, uno dei più grandi del nostro Novecento senza distinzione di linguaggio, è una vergogna della critica italiana".

Il retroterra di questo "disinteresse" abbiamo tentato di delinearlo, per quanto riguarda il gusto e la lingua. Ma ci sono altri motivi rinvenibili nella sostanza stessa della poesia del Tessa. Li riassume magistralmente lo stesso Mengaldo, quando afferma, alla voce Tessa del suo *Poeti italiani del Novecento*, uscito anni fa da

Tessa ha della vita: un angosciato attaccamento alla propria pena che ritorna alla baudelairiana "fraicheur du tombeau", scrive acutamente Isella. Il fatto è che questa "epica alla rovescia" e questo "senso strozzato e ansimante [...] della vita" coincidono con l'ascesa e le fortune dello spirito fascista, che proprio in quel tempo si adoperava al recupero del neoclassicismo al modo proprio di ogni materalba dittatoriale o imperiale — tentativi esemplati in ogni contrada d'Italia dai Piacentini, Sironi, D'Annunzio, ecc. E qui non sto facendo un accostamento di valore o deprezzando quelle esperienze, ma semplicemente raffronti di gusti, di orientamenti ideologici, di personalità

ancora di Noventa, è di "un'anima grande" costretta nei limiti di una piccola, angusta realtà, o di "un'anima grande [...] in dissidio [...] con un'anima meno grande", insomma del contrasto con una miserevolezza del reale, di cui tuttavia il poeta si sente parte e corresponsabile, una banalità quotidiana di cui il poeta si sente intimamente partecipe. Bisognerebbe quindi entrare un po' di più nell'espressionismo del Tessa. Dato che non si tratta di un "caricare la parola per rendere più lacerante o gridato il contenuto", come ci ha abituato, per esempio, la pittura tedesca — e qui sarebbe da esaminare quanto tutta l'arte e la poesia tedesca o nordica siano un po' espressioniste o deformanti in ogni tempo — ma di un entrare nell'anima di una lingua per trarne, in sintonia con quel mondo, i valori espressivi.

Nel Tessa non c'è mai deformazione o esagerazione, ma, proprio com'è nel milanese e del milanese, la poesia è scarna, essenziale, del tutto aderente alla materia. Isella credo vada in questa direzione, quando esalta il valore dei "bianchi", degli "spazi" — del resto già evidenziati dal poeta stesso nelle sue note ai testi — e afferma di prestare attenzione "ai diversi valori espressivi in scala, da attribuire ai bianchi tra strofa e strofa, tra verso e verso, tra spezzoni dello stesso verso", rilevando l'importanza dei silenzi e delle punteggiature, delle frequenti interruzioni, o quando dice che, "disturta ogni lontana allusione di discorsività, la narrazione procede spezzata e interiettiva, fino al rischio dell'afasia".

Il suo è un espressionismo, semmai, fatto di accumuli, di situazioni, o di "stati" (*canti coi cames bianch, / magni in di piatt de tolla, / caghi in del fuzzolett...*) o di aggettivazioni che indicano valori corporali, sociali ecc. (*epilettici, infermi, / orfani di guerra...*) o insistenze o ripetizioni ossessive (*Macchin... macchin... sott... sott... camions... sidecar...*) e sottende sempre un giudizio, un moto profondo di adesione o di ripulsa, un immedesimarsi dell'anima nel mondo o con gli uomini, ma, nello stesso tempo, un distacco che allontana quel mondo dalle proprie viscere o dai sentimenti.

Altra differenza rivelatrice da Carlo Porta è il tipo di teatralità che caratterizza questa poesia. Mentre i grandi monologhi di Porta, dalla *Ninetta* al *Bongee*, al *Marchionn*, si rivolgono espressamente ad un interlocutore — infatti tutto lo stile è colloquiale, interrotto da esclamazioni o ripensamenti o commenti o interruzioni proprie di chi è in rapporto, mentre parla, con qualcuno — i monologhi del Tessa, da *Al de là del mur* a la *Olga*, hanno un procedimento più di narrazione che di teatro, anche se di narrazione da sala o da stalla. Persino quando l'interlocutore è dichiarato, come nella *Poesia de la Olga* — e del resto l'interlocutore è evidente solo nelle prime strofe e poi il racconto procede per conto suo — non è più che un pretesto, giacché rimane avulso dallo stile. E qui è necessario almeno notare come l'*alter ego*, il coro, un interlocutore diverso dal proprio Io, sia connaturale all'uso del dialetto; cioè quanto un *humus* collettivo, un porsi dialettico del poeta siano sostanziali all'uso poetico di una lingua parlata popolare. Lo si può notare persino in Dante, e poi, via via, sparire nell'uso petrarchesco e retorico della lingua.

Un poeta dunque importante, questo Tessa, non solo per il valore in sé, ma per la forza e la singolarità della sua esperienza poetica, un poeta che può servire da confronto e parallelo a tutta la poesia italiana.

Fiabe e testimonianze

di Maria Teresa Fenoglio

GIULIANO NARIA, *I giardini di Atrebil. Fiabe, quasi fiabe, sogni, racconti*, prefaz. di Clara Gallini, Manifestolibri, Roma 1985, pp. 161, Lit. 10.000.

L'impressione immediata che si ricava alla lettura dei primi brani di questa raccolta di fiabe, scritte da Giuliano Naria in carcere, e presentate con sottile competenza e acuta partecipazione da Clara Gallini, è quella di una sperimentata sapienza linguistica, l'arte delle parole. Naria ha tra le mani un materiale, quello fiabesco, che conosce bene, e che manipola con sicurezza, aprendolo all'ironia e all'auto-ironia. In tutta la prima parte della raccolta, perciò, siamo presi dentro un divertissement intenso, in un mondo popolato da esseri arruffoni e gentili, dormiglioni e trasformisti. La bella non sposa il principe, ma un innocente drago che cuoce fiori di zucca, o un panda. L'eroe si incanta di fronte a sette minestre, e gli è concesso tranquillamente di sbrodolarsi. Prevalgono le situazioni anti-eroiche: nessun "campione" risplende di gesta, poiché il "nostro" è un eroe che apprezza i piaceri del ventre caldo, della cuccia accogliente e dei sogni ingenui. Se i luoghi manipolati richiamano quelli della fiaba tradizionale, il vero dramma è sempre evitato, co sì la vera paura e il vero pericolo (vale a dire ciò che nella fiaba è il cammino iniziatico): la materia invece si colloca in una misura quotidiana e intermedia, pacificatoria e serale, auto-consolatoria e gentile. Il luogo fiabesco è un pretesto per stabilire un dialogo a tu per tu col bambino, per ribadire con lui una rassicurante complicità.

In questa parte iniziale, che si rivelerà ben presto come il primo atto di una vicenda interiore dell'autore, Naria sembra voler ribadire

un "restiamocene piccoli, io e te", grazie al quale il "cattivo mondo degli adulti" può essere tenuto lontano, o esorcizzato. La scena però gradatamente cambia; ne è un indizio quel certo gusto per le metamorfosi, che nel paesaggio fantastico di Giuliano non hanno (forse volutamente) il senso del percorso verso l'individuazione, come nella fiaba classica, ma quello di trasformazioni inarrestabili e progressive in forme tutte egualmente illusorie, tanto da far pensare a una vera e propria sparizione della sostanza fisica degli oggetti. L'impressione è, a questo punto, che tutto accada perché nulla in realtà accade: il nostro eroe viene attratto irresistibilmente dal ritorno al mare, nel regno della "eternullità". La sapienza del linguaggio, la suggestione del materiale, manipolano una sostanza esperienziale che si comprende drammatica e angosciante: Giuliano ci ha trasportato entro i confini di quella "situazione estrema" (il Lager, secondo Bettelheim, il manicomio, e il carcere di massima sicurezza) in cui l'essere completamente in balia della imprevedibile volontà dell'altro conduce a un progressivo ritiro all'interno del sogno, che diventa infine il sognarsi di chi ha perduto la "chiave del tempo, della memoria e dei ricordi".

I racconti di Naria consentono quindi una doppia lettura: presi singolarmente, costituiscono una apprezzabile produzione letteraria, della quale colpiscono la ricchezza immaginifica e il linguaggio. Nel loro insieme, e nel loro evolversi, invece, essi sono una testimonianza interiore: di come il desiderio umano, impedito a esprimersi, possa all'inizio trovare la strada dell'invenzione del dialogo, ma venga poi a dirigersi, quasi per riassorbimento, verso l'immunità e la perdita dei confini.

scelte di gusto e di affinità retorizzanti, si può in qualche modo comprendere l'isolamento di alcuni tra i nostri maggiori poeti, e la quasi totale ignoranza attorno ad altri, che hanno la sorte di scrivere in dialetto. C'è voluto un filologo come Dante Isella per assicurare Carlo Porta alla storia letteraria italiana, e c'è voluto l'amore di uno studioso come Giorgio Vigolo per fornire una sistemazione dell'opera di Giuseppe Gioachino Belli — e non si può sottacere che sino a pochi anni fa questi due grandi poeti erano annoverati a fatica, e in disparte, fra i minori delle nostre storie e delle nostre antologie scolastiche. Dobbiamo ora a Dante Isella l'edizione critica di un altro escluso della nostra letteratura: il milanese Delio Tessa. Il volume appena uscito, col titolo *L'è el di di mort, aлегher!*, presenta in accurata veste Einaudi un corpus poetico ormai introvabile nelle nostre librerie.

L'importanza di questo lavoro dell'Isella si commenta da sé. Basta

Mondadori: "È soprattutto in causa il 'radicale pessimismo antropologico' di Tessa (Fortini)" e la sua "epica alla rovescia — da avvicinarsi a quell'antiditirambo che *Soldi, solai* di Giacomo Noventa".

La poesia del Tessa è infatti una poesia di frantumazione e di morte. Tutto sembra spezzarsi e vocare la morte, attorno a lui e in lui, e basta scorrere i suoi temi per intuire la profonda avversione di gusto e di vocazione che la marea crescente nella società del tempo doveva nutrire verso la sua poesia: a cominciare da quel "L'è el di di mort, aлегher!" che tratta di una disfatta nazionale come quella di Caporetto, per finire con "Al de là del mur", continuo confronto tra la realtà dentro e fuori del manicomio provinciale di Mombello, e con "La poesia de la Olga", interno-esterno di un bordello alla Vetra di Milano. "La violenza espressionistica della complessa strumentazione qui sommariamente descritta traduce verbalmente il senso strozzato e ansimante che il

poetico.

L'andare controcorrente di Delio Tessa, oltre a farne il testimone in assoluto di un'altra Italia, è tanto più singolare in quanto, deciso estimatore di Carlo Porta, romantico per scelta ideologica ma neoclassico per stile, non esita tuttavia a rifiutare "le salde e ordinate strutture narrative di un Porta, fondate su un solido dominio razionale della realtà e su un rapporto critico ma fiducioso con il mondo esterno" (Isella). Scelta che è però, anche, indice di un allontanamento totale, di una distanza presa anche da un mondo letterario che si confrontava, e forse si confronta, con le maniere e i moduli stilistici piuttosto che con una realtà sociale e spirituale in cui, come disse a suo tempo Giacomo Noventa, "nessuno vedrà mai il paradiso, se non lo sconta con la visione dell'inferno".

Si comprende anche il significato riposto dell'"epica alla rovescia" se si osserva la frantumazione dello stile. Poiché se di epica si tratta, per usare