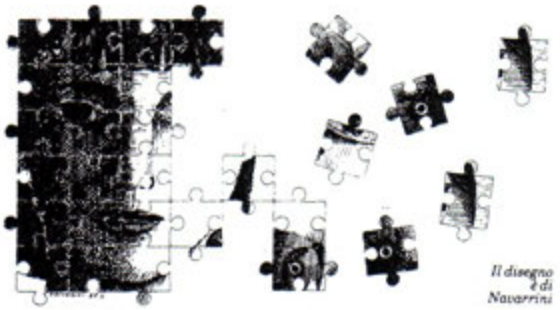
CAPITOLO 12

L'OLTRANZA, L'OLTRAGGIO



ti fai più in là
intangibile — tutto sommato —
tutto sommato
tutto
sei più in là
...

(A. Zanzotto)

Poesia come sforzo di accedere ad un nuovo linguaggio che — simile ad una dimensione liquida e sfuggente — si propone come parola potenziale, come sonorità che tenta e sfugge, esalta eppur consuma.
Ma anche poesia che, al di là del vuoto e del buio, dell'esplosione e della precarietà, può consegnare al lettore le cento maschere del poeta che, quasi in una finzione senza fine, procede per ipotesi e possibili allusioni, per capovolgimenti e per logiche contrarie.
E se Zanzotto e Pessoa, pur con motivazioni e modalità di ricerca diverse, rappresentano — almeno all'interno di questo capitolo — i corpi più significativi di tale percorso/inseguimento della parola come necessità e determinazione della propria identità, altri poeti certamente non meno significativi testimoniano con intensa caparbietà l'inderogabile scelta di una resistenza ostinata al vuoto che — non solo linguisticamente — circonda l'intellettuale.
Una scelta che — parafrasando il titolo di una poesia di Zanzotto — divenga oltranza continua e dignitosa, ovverosia oltraggio di andar oltre il segno e l'orizzonte, oltre il limite e l'abbandono.

a SERGIO SOLMI

SERGIO SOLMI (Rieti 1899 - Milano 1981) fu un critico letterario particolarmente acuto e sensibile (fondamentali i suoi saggi sulla letteratura francese) e poeta non meno elegante e raffinato. La sostanza tematica della poesia di Sergio Solmi riesce a equilibrare il gusto dell'evocazione con la necessità di osservare e fissare gli aspetti più emblematici del nostro tempo.
Quello di Solmi può ritenersi un esempio quasi unico di intellettuale in grado di muoversi senza contraddizioni all'interno di due territori della parola: quello della più lucida razionalità critica e quello della ricerca della verità poetica. Risiede forse proprio in questo l'originalità della sua poesia in grado di fondere — quasi in una doppia prospettiva analitica — abbandono e controllo, accensione lirica ed energia intellettuale.
Tra le sue opere ricordiamo: **Fine di stagione** (1933), **Poesie** (1950), **Levania e altre poesie** (1956), **Dal balcone** (1968).

La scuola serale

Un lungo monologo in cui chiarezza colloquiale e immediatezza verbale fissano una sostanza palpitante ed emblematica: il ruolo sempre più incerto e non determinabile dell'individuo nella realtà contemporanea.
Il poeta, ormai nel pieno della sua maturità, riepiloga — con quella sorta di rigoroso e amaro distacco che solo una lunga esperienza di riflessione può consentire — il mutare dei tempi, gli effetti e le conseguenze dell'evoluzione scientifica e delle trasformazioni all'interno della società, le sfide sempre nuove che, giorno per giorno, vanno proponendosi.
Nella scuola della vita non c'è tempo per decodificare ***i complicati segni*** *che ritmicamente si sovrappongono e non consentono alcuna certezza.*
Probabilmente per questo motivo molti ***hanno ormai disertato l'aula****, e solo pochi continuano a resistere sui duri banchi di scuola e* ***di naviglio****.*
Un testo esemplare questo di Sergio Solmi *in cui — pur se* ***l'esame dura da tutta la vita*** *— la nudità esistenziale si arricchisce di vigore inatteso: quello della pazienza che diviene oltranza e negazione della sconfitta, volontà consapevole di porsi come argine al continuo logoramento e appiattimento* ***di giorni assuefatti ad un inesplicato dovere****.*

Ancora ci è stato prescritto[1]
un altro testo.[2] E' sempre più oscuro
da decifrare, e la luce agli occhi stanchi[3]
ogni sera più s'abbassa. La nuova
5 scienza[4] ogni giorno cancella l'antica,
dietro le vecchie forme nuove forme
si profilano, lo schermo[5]
tra l'anima e le cose[6] sembra veramente
assottigliarsi ogni giorno più, ma non cade; i suoi complicati
10 segni e arabeschi[7] all'oggetto sovrapponendosi
adducono ad altri inganni.[8] Quanti
hanno ormai disertato l'aula.

1. **prescritto:** imposto.
2. **testo:** prova, compito da superare.
3. **stanchi:** offuscati per il lungo studio. In senso metaforico, gli occhi sono stanchi per le continue lotte che la vita inevitabilmente impone.
4. **nuova scienza:** il riferimento è all'inesauribile progresso tecnologico che continuamente si rinnova.
5. **schermo:** riparo, difesa.
6. **tra l'anima e le cose:** tra spiritualità e materialità.
7. **arabeschi:** linee e ghirigori di non facile comprensione.
8. **altri inganni:** nuove illusioni.

Di allievi, siamo rimasti in pochi,
e il banco è duro alle vecchie ossa.[9] Banco
di scuola o banco di naviglio?[10] Talora sembrano fluttuarvi
a lato forme incerte: cespi di sargasso,[11] avvisaglie
di terre ignote, o equivoche[12]
ombre che la sera suscita? E' ben difficile
la soluzione dei problemi, se ogni volta
ce ne cambiano i dati.

Spesso, magari in confuso,[13] ci domandiamo
se sia realmente utile la scuola. Da gran tempo, è vero,
ci hanno insegnato le regole
spietate con cui interminabilmente
nella cavillosa[14] fantasia si correggono e ricorreggono
gli errori commessi, ma esse servono poco
ad evitarli nei compiti che ci daranno. L'esperienza
dello studio fu dunque soltanto un lungo tentativo
di logorarci, di appiattirci, di farci lisci[15]
nella corrente del tempo?[16] E la soddisfazione
di apprendere, soltanto l'amara gioia
di un momento, di quando si può dire: "Anche questo
abbiamo dovuto impararlo"? Forse ha ragione chi afferma
che ai vecchi s'addice
unicamente il riposo, e le memorie, e l'oblio. Ma noi
che sbagliammo tutti i sentieri,[17] fino a che ci colse
all'improvviso la sera, ci sforziamo di rimediare,
anche se la luce discende, l'aritmetica ci propone
calcoli sempre più astrusi, e non possiamo
fare più assegnamento su manuali e prontuari.

Qualcuno dice che un giorno
saremo chiamati per l'esame. Io non lo credo. Quando
per la prima volta sedemmo in questi banchi, aspiravamo
quanto meno alla sufficienza. Ed ora ci spiegano
che il fine dello studio consiste essenzialmente
nel riconoscere la nostra insufficienza. Così, il profitto fu scarso

9. alle vecchie ossa: a chi non è più in giovane età.
10. naviglio: imbarcazione.
11. sargasso: grande alga verde dei mari tropicali, molto lunga e frondosa.
12. equivoche: piene di dubbi.
13. in confuso: in modo incerto e disordinato.
14. cavillosa: pretestuosa, complicata.
15. lisci: incapaci di reagire.
16. nella corrente del tempo: nello scivolare degli eventi.
17. tutti i sentieri: tutte le strade e i percorsi, dal punto di vista metaforico tutte le soluzioni e le risposte riguardanti il senso della vita.

o soltanto quello di esserci assuefatti[18]
a un inesplicato dovere. Ma come
poteva andare diversamente? Non abbiamo
50 mai conosciuto i programmi,
eppure ogni giorno abbiamo dovuto affrontare
con sempre più esitanti risposte un interrogatorio
la cui esatta portata[19] ci sfugge. E l'esame
dura da tutta la vita.

(S. Solmi, **Dal balcone**, *Milano, Mondadori, 1968)*

Lavori in corso

1. Pur mantenendo una posizione di coinvolgimento diretto e personale all'interno del testo, come mai il poeta non si serve della prima persona verbale singolare?

2. Che tipo di costrutti sintattici ricorrono con frequenza?

3. Il lessico usato dal poeta può ritenersi:
a. alto e ricercato;
b. semplice e usuale;
c. colloquiale e stilisticamente controllato.

4. Cosa vuol indicare l'aggettivo *serale* presente nel titolo? Che significati vuol sottintendere?

5. L'ampia e articolata metafora della scuola: individua e commenta i vari riferimenti simbolici, le relazioni oppositive, i nuclei che ritieni più significativi e attuali.

6. Analizza il rapporto individuo/conoscenza/progresso scientifico.

7. Prova a commentare il seguente giudizio:
Un esempio certamente significativo di coerenza intellettuale e una ricerca poetica in cui immediatezza e attualità, idealità e lontananza, si incrociano in una sorta di sguardo laterale sapientemente controllato.

18. assuefatti... dovere: abituati ad un dovere misterioso, inspiegato.

19. portata: significato, importanza.

b ANDREA ZANZOTTO

(Per le notizie sull'autore e altri testi cfr. cap. 1)

Quella che di seguito riportiamo è la lettura di un testo con la relativa spiegazione fatta dallo stesso Andrea Zanzotto *in occasione di un incontro tenuto con gli allievi della Scuola media inferiore "G. Ferrari" di Parma, il 26 marzo 1980.*

La poesia che vorrei leggervi si intitola "Per la finestra nuova". Ha un carattere sereno ed è connessa al tema della fantascienza, che mi ha sempre molto interessato. Nel 1957, quando furono lanciati i primi satelliti russi, gli "sputnik", si stava alzati la notte per guardarli passare nel cielo. In quel periodo ero riuscito a fare aprire nella mia casa una finestra che dava su una prospettiva di campi molto bella; ma avevo dovuto pagare profumatamente per averla, perché dava sul podere di un vicino. Ne era valsa, comunque, la pena perché per me era come avere un quadro d'autore; la vista era stupenda (non c'erano ancora le costruzioni che successivamente l'hanno guastata) e, in più, proprio in quel momento si potevano vedere i passaggi di queste nuove stelle costruite dall'uomo. Ma eccovi la poesia.

Per la finestra nuova

Brilla la finestra del verde lungamente
lungamente composto, sogno a sogno,
orti o prati non so; ma quanta brina
prima ch'io mi convinca, quanta neve.

5 Verde del grano che alzi il capo e irridi
tra l'incerto oro e il vuoto:
tu, mia finestra, e tu, cielo, che porti
a me tra placidi astri gli squillanti satelliti

che il gioco umano ha lanciati, con lampi
10 di fantascienza, a vagheggiare in orbite
leggiere i colli, e li vede a piè fermo
il bue sul campo arato e la vite e la luna.

O mia finestra, purezza inestinguibile.
Per farti spesi tutto ciò che avevo.
15 Ora, non lieto, in povertà completa,
ancora tutti i tuoi doni non gusto.

Ma tra poco
tutto mi darai quel che anelavo.

L'apertura di una finestra è anche l'apertura di una prospettiva nuova della realtà, della vita; è il simbolo della speranza di rinnovamento. Dove dico «ancora tutti i tuoi doni non gusto./ Ma tra poco/ tutto mi darai quel che anelavo», intendo significare che la realizzazione dei nostri desideri non è mai totale, dobbiamo sempre rimandarla parzialmente al futuro ed è questo che ci aiuta a rilanciare di giorno in giorno la speranza. Dico «Brilla la finestra del verde lungamente/ lungamente composto, sogno a sogno», perché, prima di farla aprire, ho sognato spesso la finestra, dormendo; ho visto il verde al posto del muro ed è stato veramente come se si fosse composta prima nel sogno che nella realtà. Il "verde del grano", quello che si può vedere

in novembre (il mese in cui la finestra è stata aperta), è il simbolo più evidente della speranza perché spunta quando tutto sta per crollare. Tra "l'incerto oro", che è quello delle foglie, e "il vuoto", che è il buio dell'inverno. In questo quadro, dominato dalla speranza, passano «tra placidi astri gli squillanti satelliti». Per indicare il movimento degli sputnik, ho preferito usare "squillanti", una parola riferita al suono e suggerita probabilmente dalla musica elettronica che nei film di fantascienza accompagna il moto dei satelliti. La finestra è, inoltre, detta "purezza inestinguibile", perché è come un quadro che un pittore ridipingerà ogni mattina, in modo assolutamente nuovo, tale da non deludere mai, e sarà un "tra poco", mai un presente.

Si tratta di uno dei primi testi di Zanzotto, strutturato in quattro quartine a versi liberi con un distico finale, abbastanza diretto ed immediato sul piano della comprensione. In altri testi, specie quelli successivi alla raccolta **Vocativo**, *la ricerca linguistica diviene più elaborata e ampia, coinvolgendo il piano stesso del significato.*
In quest'altra dichiarazione, sempre del 1980, (da Sulla poesia, *Parma, Pratiche editrice, 1981), Zanzotto chiarisce alcuni dei percorsi del suo itinerario poetico certamente tra i più originali e complessi di tutto il panorama letterario del Novecento.*
Nella poesia contemporanea accade spesso che un autore cominci con un discorso limpido e comprensibile e poi, improvvisamente, non si afferrino più i nessi logici e tutto diventi oscuro. Ciò può avvenire quando il poeta asseconda l'attrazione che i suoni esercitano sui suoni, i significanti sui significati, realizzando (come nelle filastrocche) accostamenti di campi semantici altrimenti molto lontani tra loro; oppure quando avvicina idee e immagini altrimenti molto lontane tra loro; oppure quando avvicina idee e immagini, che di solito non si richiamano e che, in una determinata occasione, rivelano affinità e contiguità insospettate.
In fin dei conti, gli "artifici" che sostengono le "immagini poetiche" — metafora, metonimia, ossimoro, ecc. — non sono altro che i modi di accostamento imprevisto di campi di significazione che sembrano lontani l'uno dall'altro (...) Perciò, a mio avviso, è perfettamente normale che uno che scrive dei versi, se davvero ha qualche cosa da dire, si meravigli lui stesso di quanto appare sulla sua pagina, che egli non possa progettare al cento per cento, consciamente, quanto scrive (...) se io sono qua e là difficile, lo faccio malvolentieri; è una necessità di essere, non una volontà di imbrogliare il gioco.
La comprensibilità si verifica a vari livelli. C'è una comprensibilità che si realizza in modo immediato, ma è quella che può avere un articolo di giornale, anzi che è indispensabile in un articolo di giornale. Nella poesia non è così, perché qui si trasmette per una serie di impulsi sotterranei, fonici, ritmici, ecc. Pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce, il messaggio luminoso, proprio grazie alla resistenza del mezzo. Se devo trasmettere corrente a lunga distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa ed arriva senza perdite a destinazione. Se metto, invece, fili di diametro piccolissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il colore. Così accade nella comunicazione poetica, nella quale il mezzo è costituito dalla lingua. L'eccessivo addensarsi dei significati, dei motivi, il sovraccarico di informazioni, può però provocare un "cortocircuito", una oscurità da eccesso, non da difetto (...)

Il linguaggio, dunque, in quanto realtà autonoma e profonda diventa territorio magico e sonoro che avvince e prende, libera dalla nevrosi tecnologica e consumistica e supera regole e convenzioni. In questa avventura della scrittura, il poeta si lascia andare a una immersione all'interno della dimensione del linguaggio non certamente facile, anzi sfuggente e non definibile e concluso.
La ricerca delle più intime radici della parola spinge il poeta a mescolanze linguistiche (dal latino al provenzale, dal gergo infantile trevigiano — il petèl *— agli incastri analogici più imprevedibili) e fluttuazioni sonore dense di balbettii, allitterazioni e vertiginosi giochi di assonanze, accumulo di significati, ironiche trasgressioni.*
In questo affascinante mondo linguistico zanzottiano si avverte sempre, e intensamente, lo sforzo operato dal poeta di acquisire la propria identità, la coscienza del sé e della propria più profonda e intima interiorità: di quel luogo, appunto, ove inconscio e linguaggio convivono in un inarrestabile vortice di possibilità ed eventi.

Oltranza oltraggio

L'oltranza (ovverosia lo sforzo caparbio di andare oltre la parola stessa per valicarne significati e limiti) diventa oltraggio, cioè superamento del codice e di qualsiasi norma (un passar al di là del significato per attraversarne la realtà assente e nascosta).
Tutta la poesia *(scrive M. Corti in* Viaggio nel '900, *Milano, Mondadori, 1984)* è basata su un'opposizione qui/ là (***ti fai più in là, sei più in là***, vv. 3-7-13-21-22), io/ tu, che è poi Io/ Altro. Il poeta rincorre la realtà che gli sfugge, crede di raggiungerla e si disillude subito ***(ti identifico ... ti disidentifico).*** L'oltraggio alla fine è della realtà saltabeccante, provocatoria ma perennemente più in là, nello stesso tempo tutto (v. 6) e nulla (vv. 18-20).
*Questo testo è un magistrale reimpossessamento della parola in ogni sua possibilità espressiva: come costruttrice di figure etimologiche (**salti-saltabecchi**); come urtante ed oltraggiosa associazione di suoni (**friggendo puro-pura**); come segmento lineare, parola cioè da disporre nello spazio vuoto e bianco della pagina (**nel vuoto spinto outré**).*
Zanzotto raccoglie, reinventa e dispone nello spazio vergine della pagina tutte le invenzioni di ogni possibile sperimentazione e le brucia con lucida coerenza. Ogni limite è valicato. Solo una lettura attenta è in grado di ricostruire i nessi logici del discorso che ha una sua "oltraggiosa" autonomia al di là delle categorie di spazio, tempo e causalità che "imitano" comunque il mondo reale: la parola costruisce una sua realtà dell'oltre, fluttua in uno spazio giustificato dal suo ritmo e dal suo suono.
La poesia intangibile, feroce, identificabile e disidentificabile, sprofonda sempre più indietro, si ritrae, si chiude e non si sente più.
Il poeta insegue una realtà che lo beffa continuamente: per quanto il poeta superi ogni limite e proceda oltre in una disperante ricerca, la poesia è sempre più avanti, più oltre.

Salti saltabecchi friggendo puro-pura[1]
nel vuoto spinto outré[2]
ti fai più in là
intangibile[3] — tutto sommato —
tutto sommato
5 tutto
sei più in là[4]
ti vedo nel fondo della mia serachiusascura[5]
ti identifico tra i non i sic i sigh
10 ti disidentifico[6]
solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida[7]
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te[8]
15 fotti il campo[9]

---

1. **Salti... puro-pura:** il tu/altro a cui il poeta si riferisce sembra muoversi, saltellare, saltabeccare (procedere a salti come fanno le cavallette), friggendo/agitandosi e restando immacolata, non toccata. Da notare come la catena ritmico-sonora prenda il sopravvento sui possibili significati.
2. **outré:** è un termine francese: eccessivo, esagerato.
3. **intangibile:** che non si può toccare, irraggiungibile.
4. **sei più in là:** il tu ricercato dal poeta è sempre oltre. Nota il ritmo anaforico dei versi 5-6-7.
5. **serachiusascura:** il sostantivo e i due aggettivi diventano un'unica presenza linguistica. Viene accentuata la dimensione di intangibilità ma anche di raccoglimento che la parola sera suggerisce.
6. **ti identifico... ti disidentifico:** la realtà sembra raggiunta malgrado le negazioni (non), i così (sic), i sospiri (sigh), ma il poeta è costretto a ricredersi perché ancora una volta la realtà sfugge (ti disidentifico).
7. **piena... frigida:** la realtà piena di difese (di punte), spietata (immite), fredda, si scosta.
8. **e sprofondi... in te:** sprofonda e si raccoglie, si racchiude esageratamente in sé per rendersi intangibile.
9. **fotti il campo:** è un francesismo (da foutre le camp): squagliarsela, darsela a gambe.

decedi verso[10]
nel tuo sprofondi
brilli feroce inconsutile[11] nonnulla
l'esplodente l'eclatante e non si sente[12]
20 nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabeccante là
L'oltraggio[13]

(A. Zanzotto, **La beltà**, *Milano, Mondadori, 1968)*

Lavori in corso

1. Individua le varie forme di allitterazione presenti in **Oltranza oltraggio** e determina gruppi sillabici prevalenti.

2. Sottolinea le forme onomatopeiche presenti nel testo. Sostituisci le forme esplicite con opportuni sostantivi e/o aggettivi che ne spieghino (o amplino) il significato.

3. All'interno del testo sono distribuiti tre versi lunghi che hanno il compito di verticalizzare in intensità il ritmo del testo. Dopo ciascuno di essi, si ha una sorta di discesa tonale e di abbassamento sillabico all'interno dei versi. Verifica e motiva sul testo i vari passaggi.

4. Sottolinea le forme di climax.

5. Individua le antitesi-opposizioni e chiarisci che tipo di effetto creano.

6. Che tipo di azione privilegiano i verbi usati dal poeta?

7. Quali sono le parole iterate? Che funzione svolgono all'interno del testo?

8. Quali termini fanno parte di un registro aulico-classico e quali, invece, possono considerarsi assolutamente nuovi e poeticamente inusuali?

9. Il tu/altro nel suo continuo movimento: osserva e motiva le varie fasi di avvicinamento, di allontanamento, di fuga.

10. E' possibile riscoprire nel tu/altro la stessa dimensione della poesia che da un lato si propone e dall'altro sfugge allo stesso poeta?

---

10. decedi verso: è un latinismo: te ne vai.
11. inconsutile: è un altro latinismo e sta a indicare un tessuto senza cucitura, formato da un solo pezzo.
12. l'esplodente... non si sente: malgrado le esplosioni, i rumori, non si sente più nulla, anzi si allontana sempre più in là. Nota la tonalità ritmica degli ultimi versi.
13. L'oltraggio: l'oltraggio è, dunque, del poeta che insegue oltre la norma la parola, ma è anche della realtà-parola che maliziosamente si nega.

11. Eccoti una riproposizione assolutamente trasformata del testo di Zanzotto così come è stata elaborata da Marisa, una nostra allieva, che — tra l'altro — nel presentare il suo lavoro premetteva: *Ho cercato di rispettare, in linea di massima, l'impostazione delle strofe e del ritmo di Oltranza oltraggio. Alcune linee tematiche della poesia di Zanzotto le ho mantenute, naturalmente adattandole al mio tentativo di riproposizione della poesia. Mi sono sforzata anche di non fare un lavoro di sovrapposizione o di fredda "imitazione" ma di personale interpretazione. Per questo motivo ho scelto vari termini acquatici, quasi estivi, un po' anche per ricordare miei stati d'animo particolari...*

Svelto svelto scappa frizzando inseguito-inseguita
nel dubbio azzardato oplà
ti inseguo sin giù
mascalzone — certo certo —
certo sì
sì
sì ti riprendo
ti incateno nel vicolo del mio solescuroeclisse
ti scopro tra blabla
ti riscopro
un poco, un po'
poi mi pungi improvvido improvviso
sfuggi ancora un po'
e allunghi e voli a passi nudi lì
giri l'angolo
svolti in là
nel tuo mar t'immergi
scompari muto e tacito mutevole
prorompente febbricitante e insensibile
senza un senso no
non più sei affogato in giù
svelto svelto scappa giù

glu glu glu

c GIACOMO LEOPARDI

(Per le notizie sull'autore e altri testi cfr. cap. 3, 5, 6, 8)

L'Infinito

Di fronte a un tormentato, misterioso, geniale compositore e scompositore di grammatiche qual è, appunto, Zanzotto, ci piace accostare il quieto e nobile dislocarsi del paesaggio e dell'io di Giacomo Leopardi.
Dopo tanto tormento della parola e nella parola alla ricerca del mondo che sfugge, un altro sofferto abbandono alla magia e allo stupore infinito dell'immaginazione. Dalla dissonanza zanzottiana, frutto di instancabile ricerca all'interno del linguaggio, alla classica compostezza leopardiana, esito anch'essa di un meticoloso e continuo lavoro dentro i fondali della parola. Ecco perché abbiamo preferito collocare in questo spazio riservato al tema dell'oltranza/oltraggio **L'infinito** *di Leopardi, pur se le linee tematico-tonali di questo idillio avrebbero probabilmente potuto (o dovuto) trovar spazio in altra sezione dell'antologia. E', insomma, quell'indomabile ansia leopardiana dell'"oltre" che ci pare giustifichi questa scelta ed esalti quella straordinaria vigorosa lucidità e coerenza intellettuale che rendono ancora attualissima la figura di Leopardi e fanno dell'***Infinito** *una delle liriche esemplari della nostra storia della letteratura.*
L'Infinito *— composto nel 1819 — è il primo di quei componimenti che Leopardi pubblicò con il titolo di* **Idilli** *a Milano nel gennaio del 1826 e, quindi, nell'edizione bolognese dei* **Versi** *del 1826.*
Il poeta siede a osservare dalla sua finestra il paesaggio che si intravede lungo il colle Tabor. Naturalmente si tratta di un paesaggio "intimo" e non naturalistico che trova una sorta di impedimento in una siepe che — sulla sommità — della collina **il guardo esclude**. *Seduto al di qua di un limite, le dimensioni della realtà si dilatano nel pensiero: il poeta immagina di superare la barriera e, dunque, di percepire l'indefinita quiete che sta oltre e che è così profonda da far spaurire il cuore. Ed è piacevole lo sprofondare nel non definito che raccoglie in sé l'eternità del tempo. Piccolo e minimale appare il presente che il poeta ascolta appena nello stormire fragile delle foglie, eccezionalmente incommensurabili e lunghe* **le morte stagioni**, *il passato cioè dell'uomo e della sua storia. Oltre il confine si aprono gli immensi oceani del tempo e dello spazio ove la fantasia naviga e anzi può dolcemente naufragare.*

Sempre caro mi fu quest'ermo[1] colle,
e questa siepe, che da tanta parte[2]
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
5 spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo;[3] ove per poco
il cor non si spaura.[4] E come il vento

1. **ermo:** solitario.
2. **che da tanta... esclude:** che impedisce lo sguardo di gran parte dell'orizzonte più lontano.
3. **interminati spazi... mi fingo:** oltre la siepe creo (**fingo**) con l'immaginazione incommensurabili spazi, silenzi profondissimi che vanno oltre l'umano, intensissima serenità. Si noti la presenza concreta, quasi visiva, di termini astratti (**interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete**), e «l'affascinante modo leopardiano di avvicinare concretamente e di attrarre e allontanare a distanze remote la cosa, la sensazione» (E. Mazzali).
4. **ove... si spaura:** tanto che per poco il cuore non resta impaurito e preso dallo sgomento.

odo stormir tra queste piante, io quello
10 infinito silenzio a questa voce
vo comparando:[5] e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni,[6] e la presente
e viva, e il suon di lei.[7] Così tra questa
immensità[8] s'annega il pensier mio:
15 e il naufragar m'è dolce in questo mare.[9]

(G. Leopardi, **I canti**, *Milano, Accademia, 1974)*

Lavori in corso

1. Dal punto di vista metrico, la poesia — costituita da endecasillabi sciolti — si muove in equilibrate alternanze di estensioni e di contrazioni rese possibili dai frequenti enjambements. Individuane alcuni e motiva.

2. Chiarisci che funzione svolgono le tre congiunzioni presenti nel testo.

3. Nel testo si alternano parole brevi bisillabiche e parole lunghe. Le prime si riferiscono a situazioni che indicano limite, tangibilità, le altre rinviano a elementi illimitati e indefiniti. Verifica sul testo e chiarisci il perché di tale costante.

4. Individua l'articolarsi del climax nei versi 4-6.

5. Gli aggettivi precedono sempre i sostantivi. Come mai? Che effetti particolari creano?

6. A livello grammaticale, l'uso frequente dei dimostrativi *questo, quello* da un lato determinano la descrizione di un oggetto (o di una sensazione), dall'altro la distanziano. Si genera, così, un effetto oppositivo di vicinanza e lontananza. Verifica e sottolinea anche le altre forme di opposizioni ricorrenti nel testo.

7. Quali scelte lessicali possono essere definite di tipo aulico e letterario?

8. Spiega il significato delle metafore conclusive.

9. Commenta e chiarisci sul testo il seguente giudizio di E. Mazzali: *Vi si raffigurano due sensazioni in movimento, una visiva e una auditiva. Ambedue convergono sulla sensazione vaghissima dell'infinito.*

10. Prova ad analizzare i seguenti pensieri di Leopardi tratti dallo **Zibaldone**:
(...) alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata (...) La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra (subentra) al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario (probabilmente 12 luglio 1820).

---

5. io quello... comparando: vado paragonando quell'infinito silenzio a questa voce (lo stormire, cioè del vento tra gli alberi).
6. morte stagioni: il passato con tutte le trascorse epoche storiche.
7. la presente... suon di lei: il presente che vive nel rumore del vento tra gli alberi.
8. immensità: oltre a racchiudere il significato di infinito, allude chiaramente alla presenza del mare che segue nel verso successivo.
9. in questo mare: nell'infinità di sensazioni che l'immaginazione riesce a suggerire.

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi il suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono (...) In questo secondo genere sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (30 novembre 1828).

d EUGENIO MONTALE

EUGENIO MONTALE (Genova 1896 - Milano 1981) premio Nobel per la letteratura nel 1975 viene ormai unanimemente riconosciuto come una delle più grandi personalità della civiltà letteraria europea del Novecento.
Fu costretto a interrompere gli studi universitari perché chiamato alle armi. Rientrato a Genova alla fine della guerra cominciò a frequentare i poeti liguri — tra i quali Camillo Sbarbaro — e iniziò a comporre le prime poesie che in seguito faranno parte della sua prima raccolta **Ossi di seppia** (1925). Si dedicò, contemporaneamente, alla lettura di autori stranieri e alla critica letteraria (è rimasta famosa una sua recensione dedicata ad un autore che sino ad allora non aveva riscosso grandi attenzioni: Italo Svevo). Dopo aver lavorato presso un editore di Firenze, nel 1929 fu incaricato di dirigere il Gabinetto scientifico-letterario di Viesseux ma nel 1938 ne venne rimosso in quanto si era rifiutato di iscriversi al Partito Fascista. Durante quegli anni intrecciò proficui rapporti con gli intellettuali fiorentini (Vittorini, Gadda, Landolfi, Contini, Amendola e Croce). Nel 1939 pubblicò il suo secondo libro: **Le occasioni**. Condusse per sua precisa scelta, da quel momento, una vita piuttosto ritirata e al di fuori delle vicende politiche che nel frattempo si verificavano in Italia e in Europa. Dal 1947 venne assunto dal "Corriere della Sera" come redattore. Nel 1956 pubblicò la raccolta **La bufera ed altro**; in seguito **Satura** (1971), **Diario del '71 e del '72** (1973) e **Quaderno di quattro anni** (1977). Fu anche eccezionale traduttore di autori come Shakespeare, Pound ed Eliot.

Chissà se un giorno

Tutta la lirica di Eugenio Montale, *fin dagli esordi, è caratterizzata da un atteggiamento interrogativo di chi seziona e analizza la realtà segmentandola alla ricerca di un anello spezzato, di un "varco", di un segnale.*
La catena dell'esistere, nella quale siamo inseriti casualmente, così perfetta ed enigmatica, non ha una spiegazione plausibile, né un inizio né uno scopo finale: eccolo l'oltraggio ma anche la necessità di resistere, insomma l'oltranza.
Si direbbe che la poesia montaliana sia un lucido distillato dei risultati della scienza moderna: viviamo in un cosmo infinito, soli nello spazio, non sappiamo donde veniamo né dove siamo diretti, al punto che questo nostro "essere nel mondo" potrebbe essere un miraggio, un infingimento. Ma ciò che per la scienza non può essere oggetto di analisi, la poesia non può eludere: forse non è neanche vero che siamo nel mondo, in questo mondo che non conosciamo e il cui senso ci sfugge. Forse tutti facciamo finta di stare al gioco, di avere certezze e finalità, ci teniamo occupati per non pensare, ma la rabbia è lì: la domanda delle domande, la domanda senza risposta ci stravolge forse il viso coperto dalla maschera. Chissà se un giorno queste maschere cadranno e se potremo ***identificare gli uomini che incontriamo****. Basterebbe incontrarne soltan-*

to uno in cui ***viso e maschera coincidono*** *e che possa darci il messaggio di chiarezza che da sempre aspettiamo.*
Ma questo privilegio non può essere inconsapevole, oppure chi lo ebbe forse fu punito con la balbuzie o peggio, e il segreto rimase insoluto.
La maschera, l'assillo della identificazione, la balbuzie come segno disarmonico della verità e, infine, la distaccata, lucida, ironia verso la scienza che ***ha ben altro da fare o da non fare****: sino alla fine la poesia di Montale si nutre alle radici di questo ostinato, spietato pessimismo con una forza e una intensità che ha i tratti della fede, per lo meno della fede della poesia.*
*Anche l'opera di Pirandello (****cfr. sez. narrativa****) ha espresso la profonda disarmonia dell'uomo del nostro tempo attraverso l'immagine della maschera che è l'unico aspetto dell'uomo socialmente accettabile, ma mentre in Pirandello tale disarmonia è espressione di una problematica sociale e psicologica, in Montale la crisi dell'uomo è soprattutto ansia di conoscenza e di dubbio esistenziale.*

Chissà se un giorno butteremo le maschere
che portiamo sul volto senza saperlo.
Per questo è tanto difficile identificare
gli uomini che incontriamo.
Forse, fra i tanti, fra i milioni, c'è
quello in cui viso e maschera coincidono
e solo lui potrebbe dirci la parola
che attendiamo da sempre. Ma è probabile
ch'egli stesso non sappia il suo privilegio.
Chi l'ha saputo, se uno ne fu mai,
pagò il suo dono con balbuzie o peggio.
Non valeva la pena di trovarlo. Il suo nome
fu sempre impronunciabile per cause
non solo di fonetica. La scienza
ha ben altro da fare o da non fare.

(E. Montale, **Quaderno di quattro anni**, *Milano, Mondadori, 1977)*

Lavori in corso

1. Il tema dell'incomunicabilità tra gli uomini: come analizza Montale questo problema?

2. E' possibile l'identità tra viso e maschera?

3. ... *fra i tanti, fra i milioni* probabilmente esiste (o è esistito) uno che *potrebbe dirci la parola*. Può, secondo te, esserci un riferimento religioso? Amplia e commenta.

4. *Il suo nome fu sempre impronunciabile*: si tratta della verità? Della conoscenza? Di un uomo qualsiasi? Cosa ne pensi?

5. In quali versi si delinea l'ironia di Montale nei riguardi della scienza?

6. Il testo di Montale è privo di aggettivi? Come mai? Prova ad aggiungerne di tuoi e verifica che effetto testuale riesci a ottenere.

e GIOVANNI GIUDICI

GIOVANNI GIUDICI (Le Grazie, La Spezia 1924) è poeta, traduttore e saggista. La sua poesia si caratterizza per una scelta linguistico-lessicale volutamente intima, quasi dimessa. Il linguaggio usato è quello parlato degli "uffici", dei giornali, della comunicazione di massa ma attraversato da visioni oniriche che deformano la realtà. Il tono è colloquiale: frequente l'uso della seconda o terza persona ("tu", "egli") quasi il poeta raccontasse se stesso come in una specie di rappresentazione teatrale.
Tra le sue opere di poesia citiamo: **La vita in versi** (1965), **Autobiologia** (1969), **O beatrice** (1972), **Il male dei creditori** (1977), **Il ristorante dei morti** (1981).

Tu

L'andamento anaforico ossessivo che apre tutte le strofe (con la variazione del **ma tu** *nella seconda strofa) si adagia soltanto alla fine del lungo componimento su tre domande anch'esse espresse con andamento anaforico.*
Il "tu" è ovviamente l'"inconscio" così come la psicanalisi l'ha lasciato in eredità alla cultura europea di questo secolo.
Un "tu" di difficile definizione: ***non spirito, né essenza, e nemmeno astrazione concettuale...,*** *realtà certamente invisibile eppur attiva e cangiante che regola e condiziona desideri, ed è anche causa di inattese inquietudini* ***(Perché mi strazi di punture? Perché mi rotoli nel barile di chiodi?).***
E' dall'interiorità, quindi, che promananò i nostri desideri, il movente delle azioni, lo stesso sentimento dell'amore.
Nella enumerazione dei quattro modelli umani: ***atleta immaginario, poeta leggendario, alchimista e cavaliere*** *(una sorta di sequenza simbologica del modello fisico di perfezione, della raffinatezza culturale, della scommessa nei riguardi del non-conosciuto, dell'impresa gloriosa) sembra* Giovanni Giudici *voglia riassumere il peregrinare dell'uomo attraverso le tensioni e i sogni che da sempre lo hanno accompagnato nello svolgersi della civiltà.*

Tu, che mi straripi
fuori dal mio me stesso,
non spirito, né essenza,
e nemmeno astrazione concettuale[1]
5 Ma tu, che concretamente mi sei dolore
all'uno o all'altro lobo[2] del cervello
e talvolta all'occipite
...

Tu, mio alter,[3]
10 ah di me quanto più sgusciante, quanto più
filtrante tutti i minimi capillari[4]
di quel che è immaginabile e dunque

1. **astrazione concettuale:** concetto astratto, che non ha realtà effettiva o concreta.
2. **lobo:** porzione tondeggiante di un organo del corpo diviso da solchi o intagli.
3. **alter:** termine latino per indicare l'altro, ovverosia l'altra parte di sé.
4. **filtrante ... capillari:** che si insinua e scivola sin dentro le più piccole vene capillari.

creabile, ricreabile: odore,
accento,
15 inconscio e non ancora
manifesto divisamento[5]

Tu, mio senza età, mio bravo,
mio atleta immaginario,
mio poeta leggendario,
20 mio alchimista,[6]
mio cavaliere

Tu, che sfidi suerte e muerte[7]
perché puoi
partire e ritornare,
25 entrare e uscire,
esistere e non esistere
come vuoi

Tu, che fino a lei tendi il mio corpo
e del corpo di lei porti a me le notizie,
30 del suo esser dov'è,
suo camminare,
suo gustare e sentire,
suo toccare e guardare,
suo tradire

35 Tu, zero zerissimo zero e
uno per cento di me
che se schizzi dal cranio che t'imprigiona
abolisci la mia parvente persona

Tu, insetto volitante[8]
40 pendolarmente fra
il già precipitato e ciò che incombe

Tu, verme di tombe e crisalide -[9]
Perché mi strazi di punture?
Perché mi rotoli nel barile di chiodi?
45 Perché a un sole così tremendo
mi porgi la spugna di fiele?

(G. Giudici, **Poesie Scelte**, *Milano, Mondadori, 1975)*

5. manifesto divisamento: chiaro pensiero.
6. alchimista: che sa risolvere qualsiasi tipo di difficoltà ed è in grado di compiere artifici e di inventare formule miracolose.
7. suerte e muerte: destino e morte.
8. volitante: svolazzante. Volitare sta ad indicare il caratteristico volo del pipistrello.
9. crisalide: larva della farfalla.

Lavori in corso

1. Con quali termini viene descritta dal poeta la fisicità di certe reazioni causate dal "tu"?

2. In che senso le domande finali — chiaramente allusive al martirio della croce — racchiudono anche tutta la disarmante angoscia con cui il poeta si rivolge al *"Tu"*?

3. Quale rapporto logico-simbolico lega la sequenza *poeta leggendario/alchimista/cavaliere/*?

4. All'interno del registro linguistico usato da Giudici nel testo, sono presenti anche termini di sottocodice settoriale (ad esempio, del linguaggio sportivo, tecnico-scientifico, medico, politico, pubblicitario, ecc...). Prova a individuarli.

5. Che tipo di sensazioni sensoriali il poeta privilegia nelle varie descrizioni e metafore?

6. Malgrado l'assoluta libertà dello schema metrico, quali accorgimenti e figure dànno al testo una gradevole intonazione ritmica?

7. L'alternarsi dei collegamenti per asindeto e per polisindeto creano all'interno del testo diversità negli effetti? Ritieni sia possibile invertire tali legami? Cambierebbe qualcosa?

8. Quale delle seguenti motivazioni critiche ti pare pertinente:

a. in senso metaforico più ampio, tutto il testo vuole essere una sintesi delle contraddizioni della storia, non solo quella recente, che ha sempre impedito all'uomo la possibilità di conoscersi e determinarsi. Questo come conseguenza di un esagerato consumismo che ha fatto perdere all'uomo la sua identità e la stessa possibilità di amare;

b. l'intera storia della cultura potrebbe essere riletta, quindi, come perpetua ricerca, insoddisfazione, volontà irrazionale, come un "tendere a" senza saperne la causa, un continuo porsi domande a cui non ci sono risposte: in tal senso, significativamente la poesia termina con domande senza risposta.

9. La struttura del testo poggia su una serie di opposizioni in cui il positivo e il negativo, il possibile e l'impossibile finiscono proprio con il rendere non definibile l'inconscio, ovverosia il "tu" (o altra parte di sé) con cui il poeta dialoga. Individua le opposizioni e prova a generarne delle altre.

Ad esempio:

Tu sei... rosa e spina,
luce dell'alba e notte,
improvviso pianto e allegria,
ecc...

oppure:

... volo libero d'avventura e muro...
... pagina scritta e bianco libro...

10. La psicologia ha regalato al terreno dell'indagine anche letteraria un territorio vasto e imprevedibile di osservazione e di attraversamento, un itinerario per molti aspetti affascinante e ancora da continuare. Ma ha rivelato anche all'uomo il limite di certe conoscenze e la difficoltà di determinare il movente di certe azioni, il significato più profondo di certi comportamenti.

Ritieni valida tale considerazione? Prova a commentarla ed, eventualmente, ad ampliarla e/o trasformarla secondo la tua personale visione del problema.

11. Nel passato si è tentato di definire in vari modi la percezione di questo "doppio" che è in noi. Si è parlato di un "daimon", di un "genius", di un "grande spirito"; ora lo si chiama il "tu": che sia l'ennesimo travestimento (o l'ennesima necessità) della secolare ricerca del senso dell'esistenza? Che ne pensi?

f FERNANDO PESSOA

Poeta portoghese (Lisbona 1888 - 1935), **FERNANDO PESSOA** è una delle figure più complesse e singolari della letteratura europea del Novecento.
La sua vastissima produzione poetica — in gran parte pubblicata solo dopo la sua morte — è stata firmata dal poeta sia con il suo nome sia con quello di vari eteronimi (diversi nomi) a ciascuno dei quali il poeta faceva coincidere una dettagliata esistenza biografica e uno stile ben preciso e caratterizzato.
In modo davvero sorprendente, dunque, Pessoa riuscì a inventare molteplici personalità poetiche, quasi tutte di straordinaria intensità e valore letterario, dimostrando una incredibile capacità di spersonalizzazione e mascheramento, di funambolica ampiezza creativa.
Pessoa fu contemporaneamente Alberto Caeiro (di ispirazione classico-bucolica), Ricardo Reis (di ispirazione greco-latina), Alvaro de Campos (sperimentale e futurista), Bernardo Soares, Alexander Search, Antonio Mòra, ecc... (Pessoa si servì di una ventina di eteronimi).
Le opere complete in prosa e in poesia furono pubblicate in 15 volumi nel 1978 a Lisbona con il titolo **Obras completas**.
In Italia, un'ampia raccolta in due volumi delle opere di Pessoa è stata pubblicata in prima edizione nel 1979 con il titolo **Una sola moltitudine**.
Ecco degli appunti dello stesso Pessoa che chiariscono alcuni aspetti della sua personalità e del suo modo di intendere la poesia.

*

Il primo nutrimento letterario della mia infanzia l'ho trovato nei racconti del mistero e di terribili avventure. Avevo scarso interesse per quei libri che sono definiti per ragazzi e che narrano vicende emozionanti. Non sentivo nessuna attrazione per la vita sana e naturale. Il mio interesse non era per il probabile, ma per l'incredibile; e non per le varie gradazioni dell'impossibile, ma per l'impossibile "per natura".

Ho avuto un'infanzia tranquilla (...) una buona educazione. Ma da quando ho avuto coscienza di me, ho intuito in me stesso una tendenza innata alla mistificazione, alla menzogna artistica. A ciò si aggiunga un grande amore per lo spirituale, per il misterioso, per l'oscuro che, dopo tutto, non è altro che una forma e una variante di quell'altra mia caratteristica, ed ecco la mia personalità pronta per l'intuizione.

*

E' necessario ora che io dica che tipo di uomo sono. Il mio nome non importa e neppure altri dettagli esteriori su di me. Interessa solo il mio carattere.
Tutta la struttura del mio spirito è di esitazione e di dubbio.
Niente è o può essere positivo per me; tutte le cose oscillano intorno a me, ed io con loro, incerto verso me stesso. Tutto è per me incoerenza e mutamento.

*

Tutto è mistero e tutto è gravido di significato. Ogni cosa è "sconosciuta", simbolo dello Sconosciuto. La conseguenza è orrore, mistero, una paura troppo lucida.
Per le mie tendenze naturali, per le circostanze che si verificarono nella mia prima infanzia, per l'influenza degli studi intrapresi sotto il loro stimolo (di quelle tendenze), per tutto questo il mio carattere è di tipo interiore, autocentrico, muto, non autosufficiente, ma perduto in se stesso. La mia vita è stata tutta di passività e di sogno. Tutto il mio carattere consiste nell'odio, nell'orrore dell'incapacità, e nell'incapacità di atti decisivi, di pensieri definiti, che pervade tutto ciò che io sono, fisicamente e mentalmente. Non ho mai preso una decisione che fosse nata dall'autocontrollo, mai ho fatto trasparire esternamente una volontà cosciente. Ogni mio scritto è rimasto incompiuto; si interponevano sempre nuovi pensieri, straordinarie, imprescindibili associazioni di idee, che avevano come termine l'infinito. Non posso impedire la ripugnanza che i miei pensieri hanno a portare a termine checchessia; una cosa semplice mi suscita diecimila pensieri, e da questi diecimila pensieri sgorgano diecimila associazioni; non ho la forza di volontà di eliminarli o di arrestarli, e neppure di riunirli in un solo pensiero centrale, perdendo di vista dettagli senza importanza ad essi associati. Essi mi attraversano; non sono pensieri miei, ma pensieri che passano attraverso di me. Io non pondero, sogno; non sono ispirato, deliro. So dipingere, ma non ho mai dipinto; so comporre musica, ma non ne ho mai composta. Strane concezioni delle tre arti, splendidi voli dell'immaginazione carezzano il mio cervello; ma io li lascio sonnecchiare finché muoiono, perché non ho la forza di dar loro corpo, di farne cose del mondo esterno.
Il mio carattere è tale da farmi odiare l'inizio e la fine delle cose, perché sono punti definiti. Mi tormenta l'idea che si possa trovare una soluzione per i problemi più alti, più nobili, della scienza, della filosofia; l'idea che qualcosa possa essere determinata da Dio o dal mondo mi fa orrore. Che le cose più importanti possano essere realizzate, che un giorno gli uomini possano essere tutti felici, che si possa trovare una soluzione ai mali della società — l'idea di tutto questo mi fa andare su tutte le furie. Eppure non sono cattivo né crudele; sono pazzo, e in un modo difficile da concepire.

*

Non so chi sono, che anima ho.
Quando parlo non so con quale sincerità parlo (...)
Mi sento multiplo. Sono come una stanza dagli innumerevoli specchi fantastici che distorcono in riflessi falsi un'unica anteriore realtà (...)
Mi sento vivere vite altrui, in me, incompletamente, come se il mio essere partecipasse di tutti gli uomini (...)

*

La poesia è dappertutto — nella terra e nel mare, nei laghi e sulle rive dei fiumi. E' anche nelle città — non lo si può negare — e ciò mi è palese dall'esser qui seduto: c'è poesia in questo tavolo, in questo foglio, in questo calamaio; c'è poesia in questa frenesia di automobili per le strade, in ogni minimo comune, ridicolo movimento di un operaio che dipinge l'insegna di una macelleria, dall'altra parte della strada.
Il mio senso interiore predomina sui miei cinque sensi in modo tale da farmi vedere le cose di questa vita — ne sono convinto — in modo diverso dagli altri. Esiste per me — esisteva — tutta una ricchezza di significato in una cosa così ridicola come una chiave, un chiodo sulla parete, i baffi di un gatto. Trovo una completezza di suggestività spirituale nello spettacolo di una chioccia con i suoi pulcini che impettiti attraversano la strada. Trovo un significato più profondo delle lacrime umane nell'odore di

sandalo, nei vecchi barattoli buttati nella spazzatura, in una scatola di fiammiferi abbandonata in un rigagnolo, in due fogliacci sporchi che, in un giorno di vento, svolazzano e si rincorrono lungo una strada. Perché la poesia è meraviglia, stupore, come se un essere cadesse dai cieli pienamente cosciente della sua caduta, attonito delle cose.

*

La poesia è una forma di prosa con un ritmo artificiale. Questo artificio, che consiste nel creare continuamente pause speciali e innaturali, diverse da quelle segnate dalla punteggiatura, seppure a volte con queste coincidenti, è ottenuto dalla composizione di un testo formato di linee separate, chiamate versi, che iniziano di solito con la maiuscola quasi a indicare che sono periodi assurdi, pronunciati separatamente. Si creano, attraverso questo procedimento, due tipi di suggestione inesistenti nella prosa: una suggestione ritmica, di ogni verso in se stesso, come persona indipendente; una suggestione di accentuazione, che incide sull'ultima parola del verso, dove si produce una pausa artificiale, o su un'unica parola, se il verso è formato da una parola sola, che così guadagna stacco e isolamento, senza bisogno di essere in corsivo.
Si chiederà: che bisogno c'è di un ritmo artificiale? Si può rispondere: perché per esprimere un'emozione intensa la semplice parola non è sufficiente: essa deve abbassarsi al grido o alzarsi al canto. E, poiché dire è parlare, e non si può gridare parlando, è necessario cantare parlando, e cantare parlando significa mettere musica nella parola. E dato anche che alla parola la musica è estranea, si dà [?] musica alla parola disponendo ogni singola parola in modo da formare una musica che non le appartenga, cioè che sia artificiale. E' questa la poesia: cantare senza musica. Per questo i grandi poeti lirici, nel senso migliore dell'aggettivo "lirico", non sono musicabili. Come potrebbero esserlo, se sono musicali?

(F. Pessoa, **Una sola moltitudine**, *trad. di R. Desti, M.J. de Lancastre, A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1987)*

Due brani di odi

Questo testo — che Fernando Pessoa *firmò con il nome di Alvaro de Campos — è uno stupendo inno alla notte personificata e invocata come presenza in grado di annullare distanze e forme, limiti e incertezze.*
Il velo del buio perde ogni respiro d'angoscia e di tremore e — come Madonna/madre in grado di consolare e cullare — diviene segno di preghiera, radice di sogno e di meraviglia, sguardo in grado di allungare ogni orientamento e geografia, ogni conoscenza e orizzonte.
La visionarietà si allarga in una dimensione che spinge il poeta sino ai limiti dell'abbandono cosmico, ai confini di una immersione nella più intima e raccolta interiorità dell'uomo ma anche nell'intensità vitale del paesaggio che si rarefà e, alla fine, si annulla nell'immensità dell'azzurro stellare.
Ogni dubbio, almeno per un attimo, sembra così sciogliersi nei contorni della luna che, delineandosi finalmente come creatura reale e netta, raccoglie lontani echi e vibrazioni.
Un momento lirico e interrogativo — questo testo di Pessoa — in cui l'oltranza benefica dell'attesa sconfigge l'oltraggio del vuoto e della finzione solitaria.

Vieni, Notte antichissima e identica,[1]
Notte, Regina nata detronizzata,[2]
Notte internamente uguale al silenzio,[3] Notte
con le stelle, lustrini rapidi,[4]
5 sul tuo vestito frangiato[5] di Infinito.
Vieni vagamente,
vieni lievemente,
vieni sola, solenne, con le mani cadute
lungo i fianchi,[6] vieni
10 e porta i lontani monti a ridosso degli alberi vicini,[7]
fondi in un campo tuo tutti i campi che vedo,
fai della montagna un solo blocco del tuo corpo,
cancella in essa tutte le differenze che vedo da lontano,
tutte le strade che la salgono,
15 tutti i vari alberi che la fanno verdescura in lontananza,
tutte le case bianche che fumano fra gli alberi
e lascia solo una luce, un'altra luce e un'altra ancora,
nella distanza imprecisa e vagamente perturbatrice,[8]
nella distanza subitamente impossibile da percorrere.
20 Nostra Signora
delle cose impossibili che cerchiamo invano,
dei sogni che ci visitano al crepuscolo, alla finestra,
dei propositi che ci accarezzano
sulle ampie terrazze degli alberghi cosmopoliti,[9]
25 al suono europeo delle musiche e delle voci lontane e vicine,
e che ci dolgono[10] perché sappiamo che mai li realizzeremo...
Vieni e cullaci,
vieni e consolaci.
Baciaci silenziosamente sulla fronte che non ci accorgiamo
30 d'esser baciati se non per una differenza nell'anima
e un vago singulto che parte melodiosamente
dall'antichissimo di noi[11]
laddove hanno radici quegli alberi di meraviglia
i cui frutti sono i sogni che culliamo e amiamo,
35 perché li sappiamo senza relazione[12] con ciò che c'è nella vita.

Vieni solennissima,
solennissima e colma
di una nascosta voglia di singhiozzare,

---

1. **antichissima e identica:** la notte è da sempre esistita e non ha mai subito alcun cambiamento.
2. **detronizzata:** al contrario della luce, il buio è una Regina non amata.
3. **uguale al silenzio:** viene accentuata dal poeta l'identificazione notte-silenzio, buio-assenza di voci.
4. **lustrini rapidi:** lo scintillare delle stelle.
5. **frangiato:** ornato, contornato.
6. **lungo i fianchi:** la notte viene personificata in un atteggiamento solenne.
7. **vicini:** la notte appare al poeta unica dimensione in grado di annullare le distanze.
8. **perturbatrice:** inquietante.
9. **cosmopoliti:** di tutto il mondo.
10. **dolgono:** fanno male, pungono, rattristano.
11. **dall'antichissimo di noi:** dalla parte più nascosta e profonda della nostra interiorità.
12. **senza relazione:** senza rapporto o legame.

forse perché grande è l'anima e piccola è la vita,
40 e non tutti i gesti possono uscire dal nostro corpo[13]
e arriviamo solo sin dove arriva il nostro braccio[14]
e vediamo solo fin dove vede il nostro sguardo.

Vieni dolorosa,
Mater Dolorosa delle Angosce dei Timidi,
45 Turris Eburnea[15] delle tristezze dei Disprezzati,
fresca mano sulla notte febbricitante degli Umili,
sapore d'acqua sulle labbra riarse degli Stanchi.
Vieni, dal fondo
dell'orizzonte livido,[16]
50 vieni e strappami
dal suolo di angustia e inutilità
in cui io vegeto.
Coglimi dal mio suolo, margherita trascurata,
foglia per foglia leggi in me non so quale destino
55 e spogliami per il tuo piacere,
per il tuo piacere silenzioso e fresco.
Una foglia di me lanciala verso il Nord,
dove sorgono le città di Oggi che ho tanto amato;
un'altra foglia di me lanciala verso il Sud,
60 dove sono i mari che i Navigatori hanno aperto;
un'altra foglia verso Occidente,
dove brucia incandescente tutto ciò che forse è il Futuro,
che senza conoscere io adoro;
e l'altra, le altre, quanto resta di me,
65 affidale all'Oriente,
l'Oriente da cui viene tutto, il giorno e la fede,
l'Oriente pomposo e fanatico[17] e caldo,
l'Oriente eccessivo[18] che io non vedrò mai,
l'Oriente buddista, bramanico, scintoista,
70 l'Oriente che è tutto quanto noi non abbiamo,
tutto quanto noi non siamo,
l'Oriente dove, chissà?, forse ancor oggi vive Cristo,
dove forse Dio esiste davvero imperando su tutto...
Vieni sopra i mari,
75 sopra i mari maggiori,
sopra i mari dagli orizzonti incerti,
vieni e passa la mano sul dorso della fiera
e calmala misteriosamente,
o domatrice ipnotica delle cose brulicanti![19]

---

13. e non tutti... corpo: e non tutte le nostre azioni e le nostre volontà dipendono dal nostro corpo.
14. e arriviamo... braccio: immagine metaforica che sta ad indicare il limite delle possibilità dell'uomo.
15. Turris Eburnea: letteralmente, torre d'avorio; sostegno e salvezza.
16. livido: buio.
17. pomposo e fanatico: sfarzoso ed esaltato.
18. eccessivo: esasperato nei suoi riti.
19. delle cose brulicanti: degli insetti pullulanti che sono invece attratti dalla luce.

80 Vieni, premurosa,
vieni, materna,
in punta di piedi, infermiera[20] antichissima che ti sedesti
al capezzale degli dèi delle fedi ormai perdute,
e che vedesti nascere Jehova e Juppiter,
85 e sorridesti perché per te tutto è falso e inutile.

Vieni, Notte silenziosa ed estatica,
avvolgi nella notte mantello bianco
il mio cuore...
Serenamente, come una brezza nella sera lieve,
90 tranquillamente, con un gesto materno che rassicura,
con le stelle che brillano sulle tue mani
e la luna, maschera misteriosa sul volto.
Tutti i suoni suonano in un altro modo
quando tu giungi.
95 Quando tu entri ogni voce si abbassa,
nessuno ti vede entrare.
Nessuno si accorge di quando sei entrata
se non all'improvviso, nel vedere che tutto si raccoglie,
che tutto perde i contorni e i colori
100 e che nel cielo alto, ancora chiaramente azzurro,
già falce nitida, o circolo bianco, o mera luce nuova che sorge,

la luna comincia a esser reale.

(F. Pessoa, **Una sola moltitudine**, *op. cit.)*

Lavori in corso

1. Quali accorgimenti sintattici dànno al testo il tono esortativo della preghiera e dell'invocazione?

2. Che tipo di coordinazione ricorre con maggiore frequenza?

3. Individua e commenta alcune delle figure retoriche più significative.

4. Isola all'interno del testo i momenti descrittivi, i nuclei in cui prevalgono immagini visive, eventuali notazioni onomatopeiche, le situazioni di interiorizzazione emotiva.

5. Osserva le forme di aggettivazione (comprese le numerose qualificazioni avverbiali) e suddividile per tipologie.

6. Sottolinea le varie relazioni oppositive facendo specifici riferimenti al testo.

20. infermiera: consolatrice.

7. Individua e isola i versi in cui si snodano le seguenti sequenze:

a. distanza nel tempo;
b. personificazione della notte;
c. annullamento delle distanze;
d. fisicità affettiva;
e. limite dell'uomo e sua minimalità;
f. immagine materna e preghiera;
g. serenità del paesaggio;
h. relazione oppositiva suono-silenzio.

8. Chiarisci e motiva l'ampia e suggestiva geografia culturale a cui il poeta fa riferimento.