

Padre riconosciuto della novella in prosa, Giovanni Boccaccio ha inventato una forma narrativa che, per alcuni secoli, si è affermata come uno stampo flessibile, di lunga vitalità europea. Più tardi, l'arte del racconto breve rinasce in forme nuove; in questa reincarnazione si sperimenta un ventaglio assai ampio di soluzioni che si riconducono tutte al piacere della storia interessante, rivelatrice del carattere del personaggio in una situazione eccezionale o, viceversa, nelle circostanze della vita quotidiana.

Il volume, attraverso una ventina di interventi dei maggiori specialisti del settore, ripropone con accurate analisi linguistiche e insieme storico-letterarie le tappe principali di questo genere letterario fortemente caratterizzato, sia nella fase antica che nelle trasformazioni moderne, da un costante appello al pubblico femminile come destinatario privilegiato: dal *Decameron* alla narrativa ottocentesca di Nievo, Verga e Capuana passando attraverso le esperienze quattrocentesche delle «facezie» e della *Novella del Grasso legnaiolo*, o quelle cinquecentesche di un Bandello o di un Luigi Da Porto con la sua celebre *Giulietta e Romeo*.

Una particolare attenzione viene da ultimo riservata al Novecento, con esplorazioni relative a Pirandello, Pavese, Moravia, Primo Levi, Buzzati e al recentissimo Tabucchi, mentre una robusta appendice propone un saggio di Alfredo Stussi sull'area linguistica italiana e, in finale, tre interviste ad altrettanti scrittori contemporanei italiani, a rappresentare con le loro diversità tre differenti, ma sempre altamente significativi, approcci alla scrittura e alla letteratura nel nostro tempo: Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati.

FRANCESCO BRUNI (Perugia 1943) è professore di storia della lingua italiana all'Università di Venezia Ca' Foscari, dove ha fondato e dirige il Servizio d'italiano scritto (SIS) rivolto agli studenti universitari. Tra i suoi libri più recenti il *Manuale di scrittura e comunicazione* e il *Manuale di scrittura professionale* (con altri autori) editi da Zanichelli nel 1997; la riedizione, con L. Innocenti, della *Profezia di Dante* di Byron, con le traduzioni di L. Da Ponte e M. Leoni (Roma, ed. Salerno, 1998); *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi* (Firenze, Cesati, 1999).

In copertina: due miniature a composizione bipartita dal *Decameron* (traduzione in francese di Laurent de Premierfait). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms 2561 (Eug. 144) - M (ff. 179r, 229v; Francia, secondo quarto del xv secolo).



«Leggiadre donne...»

M

FONDAZIONE GIORGIO CINI

«Leggiadre donne...»

*Novella e racconto breve
in Italia*

a cura di Francesco Bruni

Saggi Marsilio



© 2000 BY FONDAZIONE GIORGIO CINI, VENEZIA

ISBN 88-317-7511-1

Prima edizione: giugno 2000

INDICE

- VII Premessa
di Francesco Bruni
«LEGGIADRE DONNE...». NOVELLA E RACCONTO BREVE IN ITALIA
- 3 Come «non» si racconta una novella nel *Decameron*:
madonna Oretta (VI 1)
di Francesco Bruni
- 13 «In luogo di sollazzo»: i *fabliaux* del *Decameron*
di Luciano Rossi
- 29 Letteratura e pornografia: la novella di Masetto da Lamporecchio
(*Decameron* III 1)
di Massimo Ciavolella
- 43 La facezia fra virtù e arte
di Francesco Tateo
- 59 La *Novella del Grasso legnaiolo*
di Nino Borsellino
- 69 Amore e morte: *Giulietta e Romeo* di Luigi Da Porto
di Marziano Guglielminetti
- 85 Novella, trattato e cronaca in Matteo Bandello
di Mario Pozzi
- 103 *Il Varmo* di Ippolito Nievo
di Fabio Finotti
- 121 Ascesa e morte di un *parvenu*: *La roba* di Giovanni Verga
di Matteo Palumbo

- 133 Linguistica e filologia nell'edizione delle *Novelle* di Verga
di *Rosario Coluccia*
- 145 Lettura di *Anime in pena* di Luigi Capuana
di *Nicolò Mineo*
- 157 «Bòtte di pennello»: nuclei descrittivi in campioni di narrativa
tra Otto e Novecento
di *Bice Mortara Garavelli*
- 173 Il riso di Pirandello nelle *Novelle per un anno*
di *Romano Luperini*
- 189 Lettura linguistica di *Il «fumo»* di Luigi Pirandello
di *Alfredo Stussi*
- 201 Pavese, ovvero della solitudine come stile
di *Lino Pertile*
- 219 Variazioni di registro in uno dei *Racconti romani* di Alberto Moravia:
La parola mamma
di *Francesco Bruni*
- 231 Le avventure di un chimico: *Il sistema periodico* di Primo Levi
di *Ricciarda Ricorda*
- 249 Lettura di *Il re a Horm-el-Hagar* di Dino Buzzati
di *Nella Giannetto*
- 261 Il puzzle del rimorso. *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*
di Antonio Tabucchi
di *Anna Dolfi*

APPENDICI

- 281 L'area linguistica italiana
di *Alfredo Stussi*
- 293 Scrittori contemporanei. Intervista a Sandra Petrigiani, Giovanni
Raboni, Gianni Celati
a cura di *Silvana Tamiozzo Goldmann*

PREMESSA

Il *Corso di aggiornamento e perfezionamento per italianisti* organizzato annualmente dalla Fondazione Cini è un appuntamento ormai tradizionale, dal momento che nel 1999 è giunto alla xxxiii edizione: una cifra decisamente rispettabile. In 33 anni molte cose sono cambiate, tanto nel macrocosmo quanto nel microcosmo di chi è interessato alla cultura italiana, e se il corso, pur nei mutamenti accelerati della nostra epoca, continua a essere proposto, ciò avviene non perché sopravviva stancamente a sé stesso, ma perché ha saputo rinnovarsi in modo da rispondere a domande che, è facile intuirlo, non potevano rimanere le medesime.

Ideato dal prof. Carlo Alberto Mastrelli, che ne è stato responsabile fino al 1996, e concepito come scuola per italianisti stranieri, professionali e no – dunque per docenti di lingua e letteratura italiana fuori d'Italia ma anche per liberi amatori della cultura italiana –, il *Corso* ha visto, negli ultimi anni, aggiungersi a questo nucleo originario (forte sia di un gruppo di fedelissimi sia di nuovi adepti) una presenza consistente di italianisti italiani (studenti, laureati, dottorandi e dottori di ricerca, docenti e, di nuovo, liberi amatori della cultura italiana, non di rado impegnati professionalmente in altri campi). Chi s'iscrive al corso, pagando una tassa simbolica (grazie alla generosità della Fondazione Cini), frequenta una scuola dedicata a un argomento significativo della letteratura e cultura italiana, e riceve un semplice attestato, che non è spendibile in termini di avanzamenti di carriera o altro. La libera scelta di frequentare le lezioni e un interesse – se è lecita la contraddizione apparente – disinteressato caratterizzano la partecipazione alle tre settimane di luglio. Il corso è dunque, per finalità e partecipazione, cosa diversa dalle

infinite iniziative di formazione, aggiornamento, specializzazione che si organizzano oggi con frequenza sempre maggiore.

Insieme con la composizione dei partecipanti, è venuta cambiando la prospettiva del corso stesso. Come rispondere alla finalità di presentare la tradizione letteraria italiana? Dalle origini remote che risalgono di là dal XIII secolo fino alla contemporaneità, la letteratura italiana è un campo molto vasto, sul quale si sono accumulate troppe indagini perché anche gli specialisti possano dominarle seriamente. Di conseguenza, chi scrive ha pensato che un modo (ovviamente non l'unico) di presentare una materia così ampia consista nell'attraversarla tutta, gettando un ponte a campata lunga, e però restringendo l'attraversamento a uno dei grandi generi letterari. Dopo quello sui *Linguaggi del moderno*, di taglio cronologico primonovecentesco (1997), nell'anno successivo il corso fu dedicato alla lirica, e nel 1999 alla novella e al racconto breve. Naturalmente, un esame sistematico sarebbe impossibile da condurre e non sarebbe neppure coerente con le finalità della scuola di luglio: l'intento è affrontare i momenti alti, o comunque significativi, del genere letterario considerato, sottoponendoli alle domande nuove di una sensibilità critica che non rimane statica nel tempo. Per garantire concretezza alle lezioni, e per restituire il piacere della lettura, vero banco di prova dei testi letterari, le lezioni partivano da un testo base, lirico o narrativo, per allargarsi a una discussione più ampia dell'opera e dell'autore, secondo le inclinazioni dei docenti.

Mentre si susseguivano le lezioni sulla novella e il racconto breve, il dott. Renzo Zorzi, Segretario generale della Fondazione, suggerì a chi scrive la possibilità di un prolungamento a stampa delle lezioni, da realizzarsi rapidamente. In verità mancano, che io sappia, opere sui generi letterari che non si risolvano nel contributo specialistico da un lato, e dall'altro nella compilazione scolastica, sicché l'idea appare buona. Ci è sembrato inoltre che un libro sulla novella potrebbe essere uno strumento utile per gli studi universitari, e una guida per i professori delle scuole secondarie superiori; e la novella, il genere dedicato a fatti "nuovi", interessanti, arguti o inauditi, e alla loro trascrizione letteraria, si presta particolarmente bene allo scopo.

I docenti del corso sono stati invitati dunque a mettere per iscritto le loro lezioni, senza cancellarne la struttura didattica, allo scopo di dar vita a una raccolta "leggibile", lontana cioè dal tecnicismo che è una forza ma, spesso, anche un limite della ricerca. I do-

centi hanno, in buon numero, risposto positivamente, e ne è venuto fuori il libro che qui si presenta. Esso rispecchia dunque il lavoro svolto nell'isola di San Giorgio nello scorso anno, e insieme vorrebbe contribuire, per quanto può, allo scopo di riproporre in forma moderna la tradizione letteraria italiana: che è poi, come si sa, il modo con cui una tradizione reinventa la propria vitalità.

A questo proposito, le sfide dell'ora presente sono molteplici, e riguardano la creatività della letteratura oggi come l'interesse dei lettori, la capacità mediatrice degli interpreti come l'accessibilità della lingua letteraria e della lingua senz'aggettivi: questioni che, in questa sede, è opportuno che restino nello sfondo.

Aggiungo solo che le ultime edizioni del corso conservano la buona abitudine di intervistare uno scrittore, compito che è stato svolto con garbo e competenza da Silvana Tamiozzo Goldmann. Il volume include, con quella del 1999, anche le interviste del 1997 e del 1998, raccolte in un'appendice comprendente dunque un trittico composto da Sandra Petriagnani, Giovanni Raboni, Gianni Celati; un'altra appendice è riservata a una delle lezioni di argomento linguistico, affidata ad Alfredo Stussi.

È un gradito dovere ringraziare i circa cento partecipanti, che con la loro presenza attiva hanno dato senso alle lezioni, i docenti del corso, in gran parte presenti in questo volume, il prof. Gilberto Pizzamiglio, che tra l'altro ha contribuito all'allestimento del volume presente, la dott.ssa Francesca Malagnini, assistente al corso, e il personale della Fondazione, in particolare la signora Anna Lombardi, a tutti nota per la sua cordiale disponibilità.

Le lezioni si tengono nella bellissima cornice dell'isola di San Giorgio Maggiore, uno dei luoghi veneziani meglio tenuti, sede della Fondazione: la quale vive grazie al complesso monumentale che la ospita, e alle direzioni d'intervento culturale impostate originariamente e poi rinnovate in processo di tempo (e, per l'italianistica e altro, va qui ricordato, insieme con Vittore Branca, un maestro scomparso, Gianfranco Folena). Lo spirito ospitale del luogo s'incarna nella signorile liberalità intellettuale del dott. Renzo Zorzi. Mi auguro che l'astrazione della scrittura a stampa restituisca almeno in parte il clima sereno e fervido che contrassegna i lavori.

FRANCESCO BRUNI

Venezia, marzo 2000

2. *Giovanni Raboni* (Isola di San Giorgio Maggiore, 22 luglio 1998)

Quest'anno abbiamo la fortuna di accogliere e di ascoltare Giovanni Raboni. Ruberò pochi minuti per ricordarvi in una rapida ricognizione alcuni passaggi principali della sua storia di poeta. Trascuro dunque volutamente (proprio perché un ritratto serio e completo di Raboni occuperebbe troppo tempo) il traduttore (Flaubert, Baudelaire, Apollinaire, tutta la *Recherche...*), il critico (*Poesia degli anni sessanta* del 1976, *Poesia italiana contemporanea* del 1981... ma poi la stessa rigorosa e assidua militanza di critico letterario e teatrale dalle colonne del «Corriere della Sera»); trascuro anche il Raboni delle «prose o frammenti di romanzo» dei dodici racconti della *Fosca di cherubino* (1980) e tanto altro ancora.

La storia poetica di Giovanni Raboni, che oggi possiamo leggere nei suoi ritmi e nei suoi passi diversi nel volume *Tutte le poesie* di Garzanti (che ha in *Appendice* anche una significativa antologia della critica), comincia con le quindici poesie di *Il Catalogo è questo*, pubblicato nel '61 presso Lampugnani Nigri. Accompagnava questo esordio una nota di Carlo Betocchi, il quale già nel 1957 parlava di una poesia dalle «radici prodighe di uncini», di una poesia che «vien su dall'ombra a non più di tanto di luce: quanta, sembra, gliene consente la consumata esperienza del pozzo, e l'inutilità di uscirne fuori»¹. Segue la *plaque* dal titolo pariniano *L'insalubrità dell'aria* (Scheiwiller, 1963). Prima di queste, *Gesta Romanorum*, una singolarissima *Via Crucis* allegorico-figurale² che molti di noi possono leggere per la prima volta proprio grazie all'edizione Garzanti (aveva visto la luce in una edizione fuori commercio nel 1967).

Il primo compiuto lavoro poetico, che raccoglie nelle sezioni iniziali le poesie delle sue due prime raccolte, è *Le Case della Vetra*, libro uscito per Mondadori nel 1966. Pier Vincenzo Mengaldo, nel seguire questo discorso in versi «coperto e indiretto» parla di un «poeta, metropolitano se altri mai» che «ci restituisce della città-Milano un ritratto che non potrebbe essere più spettrale e spaesato [...] sempre più dislocando gli sparsi 'elementi del paesaggio urbano' [...] in un disordine e un'aleatorietà non tanto calcolati quanto obbligati». E – vale la pena di ricordarlo – proseguiva sul decentramento che in questa raccolta colpisce il soggetto: «ora accreditato perentoriamente di azioni solo immaginarie-possibili [...] ora sintomaticamente sdoppiato in una terza persona che agisce o meglio mima l'azione e una prima che la contempla come un'estranea fuori di essa»³.

Nel 1975 esce, sempre per Mondadori, il secondo volume riassuntivo e cioè *Cadenze d'inganno*, in cui confluiscono quasi tutti i testi di *Economia della paura* (Scheiwiller, 1970), accompagnato dal giustamente noto saggio di Piergiorgio Bellocchio, che tra l'altro mette in luce in Raboni un procedimento inverso alla norma, un movimento che parte «da un massimo di impersonalità, di maniera, per aprirsi non senza forti resistenze a un discorso sempre più personale».

A questo saggio di Bellocchio, così acuto e davvero comprensivo del senso profondo della poesia di Raboni, affiancherei anche la recensione di Walter Siti (uscita su «Nuovi Argomenti» settembre-dicembre 1975) che vi segnalo perché non è compresa nell'antologia della critica (come, per diversi motivi, non c'è il saggio di Mengaldo, che trovate nei *Poeti italiani*, Mondadori, 1978).

Tanti hanno parlato della metrica di Raboni soprattutto nel suo evolvere verso la cosiddetta forma chiusa (basti vedere, qui, il bellissimo pezzo di Zanzotto che chiude l'antologia della critica), ma quando Siti, che offre campionature davvero probanti, parla dell'endecasillabo dissimulato e degradato come protagonista del suo sistema metrico va a nostro avviso al cuore delle costruzioni poetiche raboniane. Ecco allora i degradati endecasillabi e settenari, la punteggiatura che spezza i versi, i versi regolari che si ritrovano negli snodi della sintassi e ancora tanto altro (sullo spazio narrativo ad esempio) che gli farà dire di una lirica che nella poesia contemporanea si vendica di essere caricata dei compiti di tutti gli altri generi letterari. Siti mette così in luce un momento di profonda meditazione, uno snodo di grande importanza per capire ciò che seguirà.

Proseguiamo rapidamente: nel 1978 escono per San Marco dei Giustiniani le quattordici poesie di *Il più freddo anno di grazia*, con prefazione di Vittorio Sereni: non è possibile non richiamare quell'idea di poesia a cui – dice Sereni – tutto è possibile, «anche dire il sogno in modi non trasognati, nella naturalezza del parlato», o la topografia tracciata da Sereni per Raboni: «Altro che Lombardia. Un filo sottile e tenace congiunge Milano con Praga, Praga con Mosca, Mosca con Vienna»⁴.

Sono poesie che poi confluiscono nella quarta sezione di *Nel grave sogno*, ancora per Mondadori, nel 1982. Ed è nuovamente Sereni che lo accompagna, con una recensione rara sull'«Europeo», che riprende e riassume il già detto, confermandolo e rafforzandolo, con quel finale vagamente caproniano, davvero memorabile, sul «vischio

di tenerezza straziata che si distende non livellando o uniformando ma lasciando aperture in una ricca varietà di esiti singoli, sulle poesie con cui il libro si articola»³, *Canzonette mortali* sono per Franco Cordelli un «vero e proprio canzoniere della fenomenologia amorosa in viaggio verso il nitore»: il libro esce nel 1985 presso Crocetti e la sua terza sezione arricchita confluirà in *Versi guerrieri e amorosi* (questa volta Einaudi, 1990). Attraverso i lineamenti, fin qui tracciati, di una storia che sarebbe interessantissima da approfondire anche solo nelle sue fasi di rimontaggio e di recuperi, di selezioni e conservazioni, si può forse cominciare a seguire la via di Raboni verso la forma regolare. È una storia, questa di Raboni, nella quale, come abbiamo visto, ci sono diverse «soste», ed è un atteggiamento indicativo, quasi una «necessità» di raccoglimento prima di ogni nuovo viaggio. Così accade anche per la pausa costituita dall'autoantologia *A tanto caro sangue* (Mondadori, 1988), lettura proficua per gli studiosi, perché le scelte di un poeta sui suoi testi sono più significative di ogni auto-commento o chiosa.

E, infine, dopo i bellissimo già ricordati *Versi guerrieri e amorosi*, che incantano, come mette in luce Luigi Baldacci – anche per «la capacità, che ora il dolore dimostra, di sublimarsi nella misura dello scherzo, dell'imitazione e della variazione» (si pensi alla sezione intitolata *Reliquie arnaldine* con la versione della celebre sestina di Arnaut Daniel), arriviamo al provvisorio apice, conclusione, ma – lo sappiamo – già anche vestibolo di un nuovo ciclo, che è *Ogni terzo pensiero* (Mondadori, 1993). Per il quale, soprattutto in riferimento all'etica della nuova macchina metrica esperita da Raboni, davvero non potrebbe esservi guida più esperta e insieme amorosa di Zanzotto.

Trovate tutto qui, in questo volume garzantiano che vi ho mostrato, la cui immagine di copertina, *Paesaggio urbano con fabbrica e cavalcavia* di Mario Sironi è forse la chiave rappresentativa più adeguata per accedere alla poesia di Raboni.

In conclusione: Raboni è poeta civile che si assume tutto il peso e forse la responsabilità di tante delusioni politiche, in un clima da *Ortis*, come dice Zanzotto. Ha scritto, secondo Attilio Bertolucci, alcune delle poesie d'amore più belle di questi anni, ha recuperato le scaglie, i riflessi, le storie anche infime per ricomporli in un quadro diverso, come vedeva Sereni. In lui, scrive Giudici, felicemente coesistono intelligenza, eredità d'affetti e passioni civili, mentre Garboli mette in evidenza il suo accento orientale che fa della morte

un'avventura da assaporare coi sensi. Il timbro essenziale di questo poeta, come oggi riconosce Francesco Leonetti, è quello morale moderno, della castità sentimentale esperita con ironia... Sono solo frammenti di formule che ci aiutano, io credo, a capire alcuni dei tratti fondamentali della sua poesia. Ma anche il tema di questo corso, *L'io e il tu nella lirica*, sembra studiato apposta per farci sfiorare le misteriose e grandi architetture di un poeta, al quale ci rivolgiamo senza più indugi.

Raboni, da dove cominciamo?

Intanto da un ringraziamento per questo ritratto così incisivo e generoso. Grazie davvero.

L'io e il tu, credo che ci sia da dire molto. Forse preferirei che lo dicesse qualcun altro che magari riesce a districare meglio queste cose, però mi provo intanto io a fornire qualche traccia. Ho l'impressione che l'"io", anche se naturalmente compare subito – se non ricordo male – nella mia poesia, è d'altra parte una conquista, come qualcuno ha detto. All'inizio è un "io" un po' teatrale, è un "io" personaggio, dietro al quale più che rivelarmi, forse mi nascondevo: un "io" un po' maschera, un po' testimone, un po' spia, che origlia dietro le porte... Questo era forse anche un modo, in un certo senso, per vincere o ridimensionare quella "vergogna della poesia" che a un certo momento confesso di aver provato, e che è stato tipico della mia generazione; ci sembrava che la poesia fosse un vizio un po' troppo privato, che ci fossero cose più serie... Credo che venga un po' fuori questo in tutto un periodo iniziale dei miei versi: un po' scherzare, un po' allontanare, un po' far finta di non esserci, un po' far finta di non capire... Fortini mi pare che abbia detto qualcosa – adesso non ricordo in che termini e dove – su questa sorta di sottile "fintotontismo" che c'è in alcune mie poesie, come se di fronte allo scandalo della realtà, della realtà sociale, dell'ingiustizia, della sopraffazione, di tutto il male che c'è intorno a noi, io sentissi da una parte il bisogno di non esserci e dall'altra di far finta di non capire fino in fondo, per poter dire queste cose, per poterle in qualche modo mettere sulla pagina e comunicare: attenuarle e un po' scappare, un po' prenderle di sbieco. Questo "io" all'inizio è una funzione molto particolare.

E questa osservazione di Mengaldo, di un "io" che si allontana e manda avanti una sorta di alter ego che mima e che agisce...?

Sì, è verissimo. Io poi credo di essere arrivato a dire "io" e a parlare di me senza vergognarmi soltanto nell'ultimo periodo, solo da *Canzonette mortali* in poi, in cui non a caso c'è anche una funzione del "tu" molto forte.

Prima di cominciare questa intervista, si parlava di un senso di sorpresa che l'aveva preso dopo aver raccolto tutto questo lungo tempo di poesia. Leggendo il libro dall'inizio alla fine si ha anche il senso della storia di questo "io" che un po' alla volta si districa e comincia a emergere, a lasciarsi identificare, quasi come voce da un coro o anche persona da una serie di maschere e di costumi diversi...

Questo è vero. Quando mi hanno proposto di raccogliere tutto il mio lavoro fino al '93, cioè all'ultimo libro pubblicato (ma sembra sempre di aver finito e non si è finito: ho un libro nuovo che uscirà quest'anno e che comprende il lavoro successivo a questo [*Quare tristis*, n.d.r.]) mi sembrava di aver di fronte un lavoro compiuto e forse senza ulteriori possibilità di sviluppo. Dicevo prima, un po' mi ha terrorizzato, così come uno si spaventa quando vede di fronte a sé l'immagine della propria vita, che non sembrava tanto lunga, che non sembrava tanto complicata... Poi, dopo questo primo momento di sconcerto e quasi di terrore, mi ha colpito questo tirarsi dei fili, come se ci fosse dentro un qualcosa che si comincia a tirare all'inizio e viene avanti forse senza rompersi mai, con varie avventure, con varie sorprese parziali, ma senza effettive fratture. Così come io non sento una frattura formale, nonostante questa svolta abbastanza vistosa da *Versi guerrieri e amorosi* in poi, di recupero della cosiddetta forma chiusa... Ma quello che dice Siti in questo saggio che mi dispiace di non aver incluso (è stata non una dimenticanza ma una non reperibilità al momento del testo) mi conferma che effettivamente il lavoro è poi sempre quello di operare sulle misure della tradizione, sforzandole, tirandole, degradandole. E questo continuo a fare adesso che scrivo dei sonetti, anzi forse lo faccio di più adesso, nel senso che sono ancora più tormentati... queste misure sono ancora più trasgredite, nonostante il rispetto apparente.

In un'intervista recente rilasciata alla «Nuova Venezia» [a cura di

Niccolò Menniti Ippolito, 5 luglio 1998, n.d.r.], lei diceva che la poesia non può rinunciare a un "tu", sia che si tratti della persona amata, sia che si tratti di un interlocutore, di un pubblico che legge o ascolta, che non c'è poesia senza un "tu". Eppure – continuava – non c'è poesia senza un "io": il solipsismo, l'egotismo sono tratti insopprimibili del poeta e soprattutto del poeta del Novecento. Terminava così: mi piacerebbe che qualche volta l'"io" lasciasse un po' di spazio al "noi". Ci commenta questa affermazione?

Sì, questa è forse un'utopia, un'utopia politica. Sì, mi piacerebbe che la poesia riuscisse a parlare veramente anche non soltanto per gli altri, ma anche degli altri. Io ogni tanto mi sforzo di farlo, cioè in qualche modo di mettermi in rapporto per esempio con quello che immagino sia la sofferenza altrui, il dolore altrui. C'è qualcosa forse già in *Ogni terzo pensiero*, forse c'è qualcosa di più nel nuovo libro: certo mi rendo conto che non abbiamo le possibilità "storiche", per fare davvero fino in fondo questo programma. Mi pare che nessun poeta abbia il diritto di parlare a nome degli altri, oggi; però si può perlomeno cercare di tener conto degli altri, soprattutto della sofferenza degli altri. Più o meno si parla sempre del proprio dolore, si può almeno cercare di ricordarsi che questo dolore probabilmente è diverso ma anche un po' assomiglia a quello degli altri

Su questa dislocazione dell'"io", su questo "io" così appartato, quanto hanno pesato le presenze di Eliot e di Pound?

Credo di avere imparato inconsciamente moltissimo dai poeti italiani del Novecento, mentre l'insegnamento che mi è parso di poter trarre dai grandi poeti anglosassoni, e in particolare da questa sorta di "coppia" Eliot-Pound (perché pur essendo poeti molto diversi tra loro io li ho sempre visti come se in qualche modo si integrassero e si spiegassero a vicenda), è stato un insegnamento consapevole e anche cercato. Da una parte mi pareva che nel grandioso tentativo, caotico, magmatico, fallimentare se vogliamo, di Pound di parlare di tutto, di nominare tutto, di non escludere nessuna parte della realtà dalla dicibilità, ci fosse un grande insegnamento, proprio contro la selettività della lirica che ha sempre privilegiato dei settori del sentimento e della sensibilità. In Pound c'è questo grande tentativo di inglobamento del mondo, della realtà, delle idee, di tutto. E d'altra parte in Eliot la sua famosa formula del correlativo

oggettivo è un insegnamento straordinario, perché ci dà la possibilità di parlare di noi e possibilmente degli altri spostandolo sugli oggetti. Quindi sono per me due grandi fonti di apprendimento.

Tra le molte cose scritte su di lei e sulla sua poesia, nell'Antologia della poesia italiana del Novecento curata da Ermanno Krumm e Tiziano Rossi [Skira, 1995, n.d.r.] le pagine dedicate a lei (di Vincenzo Viola) mettono in evidenza un sentimento cristiano mai ostentato e al tempo stesso mai nascosto... Che ruolo ha la religiosità nella sua poesia?

Non ho mai pensato che la religiosità potesse essere esclusa dall'orizzonte della poesia. Non mi è mai venuto in mente neppure per un momento, indipendentemente dai miei rapporti autobiografici con questo aspetto del pensiero (ne ho avuti, ho smesso di averli, ho ripreso ad averli...). Per quanto riguarda la poesia, mi è parso sempre che una parte essenziale del farsi della poesia e della richiesta di poesia e dell'offerta di poesia fosse la religiosità. A volte mi sono addirittura sorpreso che questo non venisse colto: si è parlato a un certo punto di me come poeta civile, ma che cosa vuol dire esattamente? Mi sembrava impossibile scindere le due cose. Se sono civile, lo sono nella misura in cui penso che la partecipazione alla vita anche civile, alla vita della propria nazione, della propria città, sia un fatto, tra virgolette, religioso.

A questo punto, potrebbe leggerci una poesia di questo suo primo tempo, magari da Gesta Romanorum, che secondo me rappresenta un apice di religiosità laica?

Sì, leggo volentieri, anche perché son talmente lontane, queste poesie... Ho fatto un lavoro di raccolta e anche un po' di restauro, nel senso che queste prime poesie facevano parte di un'intera raccolta che in quanto tale ho smarrito: si chiamava *Gesta Romanorum*. Avevo partecipato con questa raccolta a un concorso di poesia che si chiamava "Incontri della gioventù", avevo, mi pare, vent'anni e l'ho vinto. Fra l'altro, in questa occasione ho incontrato Carlo Betocchi che è stato uno dei miei maestri, e ho incontrato Ungaretti, è stata un'occasione importante. Ho perso questa raccolta che non era stata pubblicata, mi son rimasti soltanto dei frammenti che poi ho cercato di ricomporre: un po' usciti in rivista, un po' in un'anto-

logia, un po' li avevo pubblicati poi, ma molto più avanti in una raccolta con quel titolo. Adesso ho fatto la maggior raccolta possibile, non è certamente completa, ma è tutto quello che ho trovato.

Nel fare questo lavoro, questa è sicuramente la parte della mia produzione che mi ha colpito di più, nel senso che la vedo lontanissima, come se l'avesse scritta un altro, e mi sembra davvero stranamente matura per essere scritta a quell'età, come fosse qualcun altro che parlava dentro di me.

Parla di "restauro" nel senso che l'ha ricomposta o rivista?

No, queste poesie assolutamente non le ho toccate, ho cercato di restaurare la raccolta, nei limiti del possibile. Ne leggo volentieri una. Sono, come lei diceva prima, una sorta di *Via Crucis*, una serie di meditazioni su passi evangelici o su immaginazioni di situazioni legate alla vita di Cristo.

Leggo questa, perché in un certo senso è la più eliotiana di tutte. Si intitola *Meditazione nell'Orto* (eliotiana perché c'è un voluto spiazzamento verso il contemporaneo, c'è un gioco di anacronismi che ho imparato da Eliot):

Meditazione nell'orto

Ricordati: chiudere il gas, le sei mandate alla porta.
C'è il rischio di spezzare il calice e c'è il rischio di
[smarrirlo]

prima che tutto si compia.
E l'orto non ancora invaso, l'orecchio ancora saldo,
quanti fili dispersi da annodare
perché tutto si compia!
Scegliere chiodi giusti, scegliere il fiele e la spugna,
far le prove con Anna e con Pilato,
discutere la piaga coi lanciatori di coltelli
perché tutto si compia.

Grazie. Ogni terzo pensiero, del 1993, è il suo più recente lavoro edito. Zanzotto, soffermandosi sui sonetti di endecasillabi (che sono i più "cesellati" e pur "semi-disintegrati") conclude: «Infine: forse, il sonetto è la metafora (o la sineddoche) più consona esistente dell'italiano stesso? Mab». Condividi questo pensiero?

Il saggio di Zanzotto è talmente bello... son quelle cose che vera-

mente ti portano al di là di te stesso. Io leggendolo ho cominciato a capire alcune cose che non avevo ancora capito di quel che io stesso volevo fare. È un saggio che soltanto un grande poeta riesce a scrivere.

Il mio rapporto con la forma chiusa e col sonetto: ne sono anche indirettamente debitore allo stesso Zanzotto, nel senso che un po' tutti abbiamo cominciato a pensare che il sonetto si può ancora scrivere, dopo che lui li ha scritti. C'erano stati precedenti, c'erano stati quelli di Caproni... non si è mai del tutto perduta questa tradizione, ma non c'è dubbio che alla base di questo ritorno – il sonetto come massimo punto di concentrazione della chiusura e del tormento della chiusura della forma – c'era proprio l'*Ipersonetto* di Zanzotto. Per me è un'esigenza... è difficile dire da dove io abbia cominciato a sentire questa esigenza. È un po' come a volte si ha l'impressione di dover toccare terra, di dover toccare legno, di dover toccare qualcosa di fermo. Lo scrivere versi cosiddetti liberi è una fatica tremenda, perché – siccome io credo che sia impossibile scrivere versi senza una costrizione formale – questa costrizione formale va inventata di volta in volta. È come se uno cercasse uno spasmo dentro di sé ad ogni fine di verso per capire che è finito, cioè è una cosa anche molto dolorosa, se uno crede che non esista poesia senza forma e senza costrizione. Quindi è il bisogno, in un certo senso, non di complicarsi la vita ma di facilitarsela, di avere una forma, di oggettivare questa costrizione, di dire: "proviamo a misurarci con questa costrizione apparentemente esterna, cerchiamo di inglobarla, cerchiamo di farla nostra e su quello ripartire alla ricerca della libertà", perché poi è sempre questo che si cerca: la costrizione in quanto poi ti permette di trasgredire e di conquistarti una libertà. Quindi il gioco è più serrato, è un po' come se uno dicesse: "la atonalità è una conquista di libertà", però se uno non ha nell'orecchio la tonalità non può scrivere della musica atonale. Queste sono state le ragioni che mi hanno portato a questa nuova esperienza, almeno nella misura in cui posso tentare di razionalizzarla, perché poi molto più semplicemente potrei dire che a un certo momento mi è venuta voglia di scrivere sonetti...

Zanzotto allude a un problema della lingua della poesia, che viene messa alla prova...

Non c'è dubbio, perché ogni lingua ha il suo verso interno.

L'italiano ha sicuramente l'endecasillabo e i rapporti fra endecasillabo e settenario, come il francese ha l'alessandrino. E quindi è anche un modo per tornare a misurarsi con la lingua in quanto realtà in continua evoluzione, con qualcosa però di immutabile e di eterno.

Posso chiederle di leggerci un sonetto, e anche, prima, di spiegarci brevemente che funzione hanno le parti in prosa nella sua poesia?

Ogni tanto sento il bisogno di introdurre questi momenti di distensione della scrittura e di un racconto un po' più esplicito. Nel nuovo libro [*Quare tristis*] non ci sono parti in prosa, però ci sono degli endecasillabi sciolti che fanno un po' quella stessa funzione.

Leggo allora il primo sonetto di *Ogni terzo pensiero* e, se non ricordo male, è l'ultimo scritto, cioè l'ho messo per primo perché era in qualche modo quello che sembrava chiudesse il senso del libro:

Ombra ferita, anima che vieni
zoppicando, strisciando dal tuo fioco
asilo a cercare nei sogni il poco
che rosicchio per te all'andirivieni

dei risvegli e degli incubi, agli osceni
cortei delle sciarade, così poco
che qualche volta quando arrivi il fuoco
è già spento, divelte le imposte, pieni

di insulsi intrusi o infidi replicanti
l'immensità della cucina, il banco
di scuola, il letto, dammi tempo, non

svanire, il tempo di chiudere i tanti
conti vergognosi in sospeso con
loro prima di stendermi al tuo fianco.

Ci sarebbe moltissimo da chiedere ancora, ma siamo alle battute finali di questo incontro, tra poco entreranno gli attori che diranno le poesie dei poeti presentati in questo convegno, e dunque anche le sue. Vorrei però che ci dicesse del suo nuovo libro che sta per uscire.

Posso dire come è fatto: è fatto con una prima sezione di sonetti che in qualche modo continuano il discorso di *Ogni terzo pensiero*,

perché sono sonetti in due quartine e due terzine, cioè una forma petrarchesca, anche se mi fa un po' ridere parlare di Petrarca per questi versi così tormentati. Poi c'è una sorta di intermezzo che è un testo per musica, nel senso che l'ho scritto per un compositore, Adriano Guarnieri, che ne ha fatto una sorta di oratorio, una composizione molto bella che è stata eseguita qui a Venezia alla Biennale di due anni fa. Sono cinque stanze con una struttura metrica un po' particolare, però con una forma anche lì di costrizione, nel senso che sono endecasillabi, novenari e settenari messi in qualche modo a clessidra, che mi pareva potessero non dico ispirare ma insomma non ostacolare il lavoro del musicista (anche se poi, naturalmente, ascoltando questa composizione non si sente una parola: tipico dei musicisti contemporanei che vogliono il testo, sono contenti che sia così e non in un altro modo, poi però non si sente assolutamente... spero che gli sia servito). Questa è una sorta di Intermezzo, che precede un'altra sezione più ricca di sonetti che però sono sonetti elisabettiani, cioè sonetti fatti di tre quartine e un distico finale. Non saprei spiegare perché ho alternato un po' queste due forme di sonetto, però sono per me molto diverse, nel senso che proprio la sentenziosità del distico finale mi comporta un altro tipo di discorso, un altro modo di affrontare il tema, di svolgerlo, persino forse un altro tipo di moralità, non so come dire... è stata un'esperienza interessante lavorare su questa variazione che sembra minima, ma è fondamentale, perché il discorso prende un altro ritmo e un'altra strada. Alla fine ci sono questi sciolti, 99 endecasillabi sciolti, che considero un po' l'ultima mia esperienza, tengono il posto della prosa, in qualche modo, però con una possibilità di espansione fantastica maggiore.

E il titolo...?

Il titolo è lo stesso di questa composizione, che fa da Intermezzo, ed è *Quare tristis*, cioè una citazione da un Salmo, credo che il senso sia abbastanza trasparente. Penso che corrisponda molto alla tonalità di fondo del libro. A questo punto, naturalmente, come sempre mi sembra di aver finito, di non aver altro da dire... poi vedremo.

Ci saluta con la lettura di una poesia, magari una delle ultime del volume garzantiano che ci ha guidato in questa conversazione?

A questo punto credo di dover leggere una poesia veneziana. C'è tutta una sezione, che si intitola *Lista di Spagna*, che è tutta veneziana, però quelle son brevi poesie che si tengono l'una con l'altra e quindi non vorrei spezzarle, e invece leggerei una poesia che si intitola *Imbarcadere*, che è Venezia, come sentirete:

Imbarcadere

I pochi che aspettano, pochi
per volta, pochi e sempre, che il traghetto
torni dall'altra riva
filando piatto, silenzioso
tranne i colpi da sotto, sordi,
dell'acqua scolorita
nel furioso nevischio di dicembre
e alla Salute, a San Tomà nessuno
che parli, solo uno
che si raschia la gola,
bestemmia, tende la mano all'obolo – oh diletti
vi ho ritrovati, vi ravviso
sotto ombrelli e cappucci, è il vostro corpo
stranamente visibile
che ancora migra, si riunisce
di là, dopo la terra,
a tanto caro sangue...

¹ C. Betocchi, in «La Fiera Letteraria», 21 aprile 1957 ora, come altri interventi critici che ricorderemo, in *Antologia della critica*, in G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997.

² Così Giorgio Luzi in «Poesia», luglio-agosto 1997, che parla, per questa raccolta di «un lungo e accidentato restauro».

³ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

⁴ In G. Raboni, *Tutte le poesie*, cit., *Antologia della critica*, pp. 328-332.

⁵ *Ibid.*, pp. 333-335.