

*che una sciarpa fuggente Oh fa'
che io dorma avanzavo
per una salita dolce quasi impercettibile
luce del giorno e rosso della sera...*

Qualche osservazione sulla metrica di Bertolucci, che in genere libera, mostra però una percepibile preferenza per la sequenza di quartine, chiusa da un verso irrelato, secondo un modulo che risale ai poemetti pascoliani e giunge a Pasolini.

In alcune poesie composte in anni più lontani non manca nemmeno un sistema di rime, per cui nei *Papaveri* abbiamo 4 quartine rimate *abbc* (+ 1 verso irrelato), in *Leggendo* 3 quartine *abac* (+ 1 verso irrelato), in *I vecchi più da vicino* 3 quartine *abac* + 1 quartina *abcb* (+ 1 verso irrelato), in *Piccolo autoritratto (Caffè Greco)* 3 quartine *abca*: in seguito i versi delle quartine sono liberi, come quelli delle rare terzine e dei più frequenti distici, ma resiste sempre la tecnica dell'isolamento del verso conclusivo. Non manca nemmeno un esercizio da *appendix vergiliana*, da poesia carolingia, se si vuole anche di tipo apollinairiano-calligrammatico: si tratta di *Esercizi sul settembre*, dove si hanno strofi pentastiche con il primo e l'ultimo endecasillabo terminanti con la parola-chiave *settembre* (1-5; 6-10; 11-15), mentre le terzine ingabbiate all'interno sono libere.

Bertolucci tende al flusso ininterrotto, alla dislocazione delle giunture: certi *enjambements*, certe tmesi, quel sospendere alla fine del verso articoli e preposizioni (*Aspettando la pioggia*: « per / gli animali... »; *Discendendo il colle*: « ...un / inverno... », « ...per / sarmenti... »; *L'undici agosto*: « ...da / / più su... », « ...da / una figlia... ») denunciano la volontà di uscire dalle strettoie dell'istituto, per inventarsi un modo di formare, di aggregare le parole tutto suo. In fondo Bertolucci non lavora tanto sul lessico quanto sulla sintassi: per questo si può dar molto credito alle sue capacità costruttive di un romanzo in versi. Forse il poeta dovrà guardarsi da una pronuncia troppo insistentemente elegiaca, malinconico-intenerita, rarefatta: lì sta l'agguato per le grandi misure, quasi il pericolo che l'audace inarcarsi del suo periodo strofico non sia sostenuto in ogni parte da un'energia ispirativa adeguata.

L'accumulazione di particolari descrittivi con la giustapposizione di momenti riflessivi (tale la scansione, per esempio, dell'ultimo momento dei pur felici *Fogli di un diario delle vacanze*) rischia talvolta di appoggiarsi troppo sulla tavolozza degli aggettivi coloristici, determinando la curiosa impressione che Bertolucci dipinga i suoi quadri quasi sovrappensiero, con il mito dell'evasione a portata di mano. Niente male, anche in tali casi la naturalezza del poeta è salva.

Libero de Libero

Il tragitto di Libero de Libero è stato abbastanza lineare per giungere a *Di brace in brace* (Mondadori 1971), ma non diremmo che il risultato appaia al lettore di tutto riposo. Magari gli inizi di de Libero ormai sono abbastanza chiariti, con il soccorso dello stesso poeta che nel 1965 ci offrì presso Scheiwiller una scelta dei propri versi sotto il titolo *Romanzo*. Ma si tratterà davvero di « una lucida tela / per cogliere a volo una sola mosca » (come dice ora il poeta in *Per una scelta di versi*)? Forse sì, ma occorrono molte distinzioni. Mettiamo pure che dietro il fare analogico del primo de Libero non lievitasse una poetica simbolistica, ma piuttosto qualcosa da accostare al surrealismo, precisamente al surrealismo romano, uno in assoluto dei più poetici, « anche se la partita di dare e avere aperta da un lato con Mafai, o anche Maccheri e Longanesi », da parte del capostipite Scipione, « dall'altro con de Libero e Sinisgalli, non è evidentissima nei particolari » (Contini nel '42). In linea generale si può dire che de Libero si accosta a Sinisgalli per una spiccata tensione alla delineazione di un'italica aridità, colpita da un'immemoriale maledizione: ma questa aridità, inerzia, si complica subito di arricciate e sconvolte volute tanto da giungere ad una tipica forma di barocco, dopo aver costeggiato moduli che potevano essere anche accostati ad un Onofri, ad un Rebora, ad un Cardarelli « etrusco ». Longhi, nel '29, a proposito della mostra di Scipione, Mafai e della Raphael giunse a parlare di « un impressionismo decrepito » che « si muta in allucinazione espressionistica in cabala e magia »: Mariani ha operato il sagace rac-

cordo fra questa notazione e la narrativa di de Libero. È nostra convinzione che lo stacco che si nota fra il de Libero poeta più vulgato e questa ultima raccolta sia proprio in dipendenza dall'esperienza narrativa, consumata nel frattempo. Se per Bertolucci si può fare riferimento all'esperienza di due arti contigue, la pittura e la musica, tanto che per le sue poesie è stato avanzato un confronto con i *Lieder*, per de Libero ci si può riferire solo alla pittura, della quale per altro ha avuto un sentore non dilettantesco: un particolare aneddótico che, invece, raccosta i due poeti sta nel fatto che entrambi hanno dichiarato diversi anni fa di avere iniziato la loro carriera «con vergogna», sentimento vinto solo in tempi più recenti.

Appunto, non sarebbe molto fruttuoso mettersi a parlare dell'organizzazione ritmica della poesia di de Libero: una volta notato che esiste una sua «maniera» nell'uso e nel non-uso di certi segni funzionali (articoli, preposizioni, ecc.), sarà opportuno concentrarsi piuttosto sulle scelte che il poeta offre in quest'ultima raccolta. Si noti di primo acchito che de Libero ha scandito *Di brace in brace* in sezioni che reimpiegano «generi» metrici attualmente in netto disarmo: non più l'*epigramma* di una volta (ancor oggi in auge), ma il *madrigale*, l'*elegia*, il foglietto di impressioni di viaggio (Londra, Giappone). Vi è una larga circolazione umorale e sentimentale che s'incanala in un dettato lapidario: nei momenti più tetri, più «biliosi» (se così può dirsi per un uomo dalla sensibilità disincantata, ma trepida come de Libero) sembra di trovarsi di fronte non alla restituzione del nostro mondo, ma di una specie di Malebolge. E questo sarà da ascrivere ad una certa curvatura antropologica, etnografica dell'ispirazione del poeta. Persistono ancora i «festini» e i «banchetti» del de Libero di prima («...con la marcia dei tuoi banchetti / a campanello di elastici servi» *Per una signora culturale*; «Usciamo dal cuore, usciamo, / è sazio il nostro festino» *Postludio*; «ammessi e ogni volta scacciati dal banchetto», in *Elegia per un presepe*, che si chiude con un elogio a Caino contro Abele, memore forse di una «favola» di Cardarelli: «Noi reliquie di un futuro già trascorso / dobbiamo a Caino chiedere perdono /

per Abele fratello colpevole / d'essere vittima d'una preferenza, / lui arma e complice del primo delitto»), ma l'incanto della deformazione è sempre lì a portata di mano, con esiti finali tendenti al grottesco, specie nella crescente infestazione di animali naturali e di mostri mitologici:

*La lingua si affila per tagliare fiamme
alle radici che più non servono,
e le stagioni non sono che nomi
rondine e cicala e allodola e grillo.*

Le concordanze parlano a favore di un'inclinazione dell'ultimo de Libero verso l'azione verbale violenta: tipica la preferenza accordata a *spremere*, con le varie connotazioni, comunque sempre con il senso di strizzare un umore nascosto: «Dal grappolo che m'offri gonfio d'uva / spremo il sole che la paura esalta» (*Per un trionfo di vertebre*); «Non c'è anguilla che scivoli più di questo / sudore spremuto dagli acidi semi» (*Di notte tornando a casa*); «e quando sprema il suo frutto amore / è sangue nero il vino che bevi» (*Ditirambo*); «E quel tuo grido ancora da spremere / tu nascondi dentro una lagrima» (*Nel cielo d'un lenzuolo*); «spreme il tempo dall'uva secca inchiostro» (*Il dito nel fuoco*). E poi tutto un complesso di apparizioni inquietanti, che fanno da contrappeso ai più distesi ricordi di viaggio, ai luoghi di una memoria finalmente compiaciuta del suo bottino. Senz'altro *Di brace in brace* è da ascrivere ad uno dei migliori momenti della ricca produzione deliberiana.

Antonio Porta

Con il titolo *Metropolis* (Feltrinelli 1971), che ricorda quello del film espressionista di Fritz Lang, Antonio Porta presenta una proposta che soltanto nella sezione *Rose* fra le due può essere ascritta a quello che più comunemente s'intende per settore «poetico», che può essere contestato, irriso, spaesato, ma che comunque dovrebbe rimanere riconoscibile nella sua identità.

Senza entrare nel merito della tesi della «falsificazione» della verità reperibile nella definizione a tutti i livelli (con riferimenti possibili agli ana-