

Agosti sembra accostare troppo Zanzotto alla sua teoria dei messaggi formali della parola poetica, fino alla soglia di una comunicazione trasmentale, che attesta della coerenza lucida di Agosti teorico e forse una fonte di turbamento infinito per il poeta Zanzotto che per ora mi sembra aggrovigliato in preoccupazioni di altro genere, in qualche punto semmai limitrofo.

### Albino Pierro notturno

Presso gli editori Laterza Albino Pierro presenta un nuovo fascicolo di sue poesie nel dialetto lucano di Tursi, *Curtelle a lu sòne (Coltelli al sole)* una specie di antologia retrospettiva sulla scorta di giudizi epistolari di un lettore di poesia di prima forza come Betocchi, che offrono il destro a Emerico Giachery di ripercorrere con finezza tutto l'« iter » di Pierro, in lingua e in dialetto, *Incontro a Tursi* (Bari 1973). La notorietà di Pierro, al di là di una ristretta cerchia di specialisti (di « professori », anzi, come scrive Tecchi in una lettera all'autore del '64, riportata alle pp. 27-28 dell'*Incontro*) risale senz'altro alla scelta di Contini che nella sezione dei poeti dialettali del Novecento della sua celebre antologia del '68 eleggeva solo tre nomi, quello di Virgilio Giotti, quello di Tonino Guerra, quello di Pierro appunto. L'avallo di Contini, rafforzato nella lettera premessa a *Curtelle* salutato come « veramente il più nuovo e centrato », può senz'altro servire a fugare qualche piccolo sospetto che nei confronti della strategia di Pierro può essersi manifestato: 1) per la sua conversione dalla lingua al dialetto (evidentemente pasto per pochi, anche se l'autore si è sempre preoccupato di accompagnare i testi lucani con traduzioni in lingua); 2) per essersi sempre presentato nell'ultimo decennio con riscontri autorevoli, da Bosco a Petrocchi, da Figurelli a Ernesto De Martino, da Fiore a Pizzuto (senza contare la bella e generosa monografia di Cesare Vico Lodovici del '58 e la traduzione in francese di *I 'nnammurète, Les amoureux*, curata da Madeleine Santschi presso Scheiwiller nel '71). Come dire? Pierro è sempre giunto sul tavolo del critico pre-giudicato; e il critico, anche se inseguito con dolcezza e garbo,

spesso non ha ritenuto di dover spendere parola, quando di parole ne erano state spese tante, anche di eccellente conio. Eppure forse Pierro ha avuto ragione, ora che è « un cavallo vincente » può giustamente supporre che in poesia il ruolo dell'« allocutore » è importante quanto quello del « locutore », con un interscambio ed una costituzione reciproca; Pierro, che ha attraversato anni di carriera senza risonanza, da *Liriche* del 1946 a *Mia madre passava* del '55, conosce il difficile costo di una rispettabilità, che si conquista in gruppo o da soli, ma sempre con la sollecitazione degli altri. Bene o male per raggiungere la posterità si deve traversare la contemporaneità: anche se gli attestati prestigiosi un po' troppo sbandierati possono generare un leggero fastidio, si deve riconoscere che si tratta di attestati intersoggettivi persuasivi, che persuadono. Naturalmente nel caso di Pierro vengono al pettine molti nodi, non ultimo quello della funzione della poesia dialettale in una « couche » sincronica dove i « mass media » tendono a spazzar via, come reliquati retri, parlate troppo ristrette, fra le quali i dialetti. Ma su questo punto Pizzuto, nella presentazione di *Famme dorme* (Scheiwiller 1971) è reciso: « Rapsodie, idilli squisiti, gli stabili contrappunti tanatologici, nascono in lucano come la nona di Beethoven in re minore ».

Conviene, tuttavia, seguire in prima istanza la composizione di *Incontro a Tursi*, a partire dalla prima lettera di Betocchi, del 20 marzo 1956, che riguarda *Mia madre passava*: di questa raccolta Betocchi elogia « il forte e vigoroso sapore leggendario de *Il ritorno* » e soprattutto la prima strofa di *Che dolce tenebra*: « ritmo, canto, parola, ci son tutti nostrali, v'è l'intimità leggendaria di un nostro paese »; ma affiorano anche delle riserve su certa letterarietà di composizioni, in seguito molto celebrate dai critici, come *Delitto a Frascarossa* (« nuoce qualche apporto lorchiano ») o come *Mia madre passava* (« che forse non va esente da qualche tocco alla Lee Masters »). Proprio su *Delitto a Frascarossa* Betocchi ritorna nella lettera n. 4, di tre anni dopo, 8 marzo 1959, in seguito all'entusiastico consenso del Lodovici, riportato alle pp. 82-88: « ...vedo che c'era una ragione, per cui non m'accordo col parere di Lodovici. La

ragione è, secondo me, che sebbene Lei se ne sbrighi anche molto bene, tuttavia in quella poesia non si può non risentire un qualcosa, e più di qualcosa d'imitazione lorchiana. La quale imitazione, avendo troppo imperversato tra noi in questi ultimi anni, m'è bastata, a suo tempo, per accantonare il plauso. Anche se poi, com'è necessario riconoscerlo, il Suo villaggio lucano possa avere una certa parentela di miti con certi paesaggi del Lorca » (Ora una difesa della poesia, non sul registro di Lodovici, ma dello stesso Betocchi, è tentata da Giachery che vi trova « un commemorare la libera giovinezza del canto e del cuore, e la condizione di stupore... »; mi sembrerebbe anzi ricordare la *Storia di Turiddu Carnevali* del siciliano Ignazio Buttitta, forse più efficace perché priva di lenocini letterari). Sempre nel campo dei modelli letterari più in là risale Petrocchi, nella presentazione di *Il mio villaggio* (1959), da Betocchi stimato solo nell'ultima parte « per intimo goticismo » (lettere n. 5 del 17 novembre 1959), quando per il tema larico parla di « una tradizionale compiacenza di evocazioni patetiche in un gusto che non esito a definire pascoliano ». Si sa (Pasolini ne ha dato una prima sommaria dimostrazione) che molti dialettali novecenteschi risalgono alla lezione di Pascoli, a quei roveli di forme del contenuto che affiorano ineludibili nelle strutture superficiali del testo. Come poeta in lingua, Pierro è essenzialmente un lirico, anzi come è ormai invalso dire un « melico » (con un congruo rimando alle *Ariette* digiacomiane): come poeta in dialetto Pierro è, o dà l'impressione di essere, un poeta corale. E qui deve essere segnata un'intuizione di Betocchi, lettera n. 8 del 10 marzo 1968: « Ovvio che tu sei lo stesso poeta sia nell'uno che nell'altro libro; ma c'è la differenza che nelle poesie lucane tu sei il tuo popolo, e in quelle in lingua sei uno del tuo popolo, uno che ne reca con sé ancora tutti i sentimenti ma con qualcosa in meno... È una tale perpetua fitezza e ricchezza di riferimenti a quel mondo arcaico che rende unico e di grandissimo pregio il lavoro che hai fatto in dialetto lucano; ed è il dialetto solo che è capace di risvegliarlo, mentre tu hai avuto la grande capacità di far sì che non se ne perdesse nulla nemmeno nella

traduzione ». Il valore della testimonianza sta nel fatto che viene da poeta a poeta: altrimenti si potrebbe pensare a inclinazioni specialistiche, sul tipo di quelle delineate da Gramsci in una nota su ciò che è « interessante » in arte (dove Gramsci ipotizzava un fruitore dei lavori teatrali di Pirandello perché interessato ai sicilianismi, ecc.). Va da sé che non è lecito restringere in questo letto di Procuste l'inclinazione di un Contini per « il neolatino addirittura protostorico della più isolata Basilicata », ritenuto più adatto dell'italiano a rappresentare stati d'animo elementari, specie nei suoi decorosissimi arcaismi conservativi (studiati dal Rohlf e dal Lausberg, che legano molti fenomeni della Lucania meridionale a quelli della Calabria settentrionale), come il mantenimento della desinenza -S e -T di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> persona singolare, con il rafforzamento di una vocale epitetica, ricordato da Contini: *chiangese* « piangi », *sònete* « suona » (anche a Maratea: *tènisi* « tieni », *mi piaciti* « mi piace »): ben altri valori s'impongono specie negli ultimi testi di Pierro, a cominciare da *Nd'u picciarelle di Turse* (1967), per transitare a *Famme dorme* (1971), ritenuto da Giachery « incantevole *liure de chevet* », « il capolavoro », per finire a questi *Curielle a lu sòne*. Ci si domanda in che cosa consista la linea ascensionale dell'ultimo Pierro: in parte si può rispondere con la riconquista nel dialetto di schemi istituzionali, come regolarità metrica (isocoli), corrispondenze di assonanze e rime, per altro intrasferibili in lingua. Ma forse c'è di più: l'annessione al discorso poetico in dialetto (addebito ad una fenomenicità elementare, rituale, folkloristica) delle più vertiginose esplorazioni nel lato notturno dell'individuo, in quello stato baluginante fra sonno (falsa morte) e veglia (falsa vita), sulla soglia dell'inconscio, o diciamo degli stati d'animo subliminali. Parole matrici diventano allora « sonne », « scure », « notte » e dall'altra parte « rivigghe »: da *Famme dorme*: Pure na paròuc, / i'è cchiù mègghe ca nente: / putèreta mitte i ràriche, / nd'u sonne (p. 13); ...cchi si truvé a lu scure (p. 29); ...'a notte mi chiàngete u scure (p. 31); ...mó ca i'è notte (p. 33); ...e sàpie come nd'u sonne / i uagninelle nd'i fasce [...] u sonne, / cc' 'a voce d'i grille (p. 37); *Famme dorme cuntente, óje* (pp. 47 e 49); ...m'è

grapute ll'occhie, 'a matina (p. 57); Quanne grapère ll'occhie, crammatine; e sopra: e stu cirvelle torte / addrizzamille nd'u sonne (p. 61); E nda stu scure come di na chèse [...] e vire zumpè nu ialle / c' 'a notte, po', nd'u grire si rivigghiete... (p. 77); ...chist'aria duce di sonne [...] ma famme chiure ll'occhie nda nu sonne... (p. 81); Mi rivigghie cuntente. / Da quanta tempe le sunnèje... (p. 83); Stu tempe ca pàsete / i'è nu grire nd'u scure (p. 85).

Mi pare che tale problematica sia stata captata da un altro versante nella lettera di Contini, premessa a *Curtelle*, quando si parla di « avvicendamento d'un mondo ctonio, come identificazione di se stesso a un trapassato, riduzione a una natura di fantasma o di lemure »: « Mi lasci dire che si ha quasi un rosario di piccoli grumi di follia, intinti solo nell'aria della memoria, dove le cose sono asimmetricamente sparse ». La rappresentazione della follia ha sempre attratto il poeta (si ricordi almeno *L'invasata* di *Il mio villaggio* e la contrazione in dialetto, sfrondate troppe referenze demopsicologiche, *'A pacciarella* di *Metaponto*) e non dovrebbe essere tesi di difficile dimostrazione che se non esiste un fitto interscambio fra linguaggio della follia e rappresentazione della follia si rischia di cadere nel topico, nel retorico. Del resto gli antichi trattatisti, da Aristotele allo pseudo-Longino, avevano meditato e dettato norme per la rappresentazione della follia: ora solo quando pazzia e poesia sono state unite nell'amplesso della sacralità si è avuta una purificazione fra scrittura di poeta-pazzo (mettiamo Campana, o meglio Lorenzo Calogero) e scrittura di poeta che rappresenta la pazzia, ammesso che si lasci andare alla deriva dell'automatismo. Caso clinico per eccellenza sarebbe quello dello sdoppiamento della personalità: si potrebbe parlare semplicemente di schizofrenia, se non fossero emergenti le armoniche culturali. (Sartre, nel terzo volume dedicato a Flaubert, *L'Idiot de la famille* ha prodotto sfaccettate riflessioni specialmente sul rapporto fra nevrosi individuale dell'artista e nevrosi storica e « congiunturale »). In Piero, poi, lo sdoppiamento avviene quasi sempre nell'area della morte, quindi dell'esorcismo e dello scongiuro: per di più è lo stato febbrile che induce lo sregolamento dei sensi, gli

incubi di degradazione, i vuoti dei precipizi. Tipica in questa direzione una poesia come *Sta frève*, ma anche il « cauchemar » d'apertura, *Tre voce tre pacce*, non scherza. Tuttavia è sempre il discrimine fra sonno (→sogno) e veglia che mena la danza: ...ca pò' tu pure strinte a chille pacce / rumànese nd'u scure (p. 17); ...e mó pure nd'u sonne... (p. 25); ...nda na uija duce di sonne (p. 29); *Quanne mi rivigghie*, ...ma sempe sempe u scure mi rispònnete (p. 31); ...menze cichète sonne u menzeiurne / ca nd'u scure si iùnnete e le squagghiete (p. 33), ...quanne dorme [...] e mi revigghie (p. 45); Quillu picca tempe ca sunnème [...] e ca nd'u scure aunite si ni ième (p. 49); ...e u scure ci si scijete nd'u schème (p. 55); Nun mi mpàure cchiù / di ci dorme sùue nd'i sciolle (p. 57); E mi vènete 'a uije di ci dorme [...] n'ata vote aperte, nd'u sonne (p. 59); Crèi / mi véra rivigghie supr'a na pétre... (p. 61); ...e nn'ombra scure scure (p. 63); ...vitte nd'u vente, 'a notte, a nu balcone (p. 67), ecc.

## Grillandi e Ramat

Nella collana dei *Testi* di Lacaita, diretti da L. Mancino, escono quest'anno due testi, per più di un rispetto notevoli, uno di Grillandi, l'altro di Silvio Ramat.

I muri di tutta Italia sono stati tappezzati da *affiches* pubblicizzanti una motoretta: una di queste è spartita in due settori, da una parte è rappresentato un nugolo di qualcosa che si muove (se ci riesce) in maniera compatta (la convenzione rappresentativa indirizza subito verso le file plurime di auto, prive di interstizi fra loro, come succede negli ingorghi stradali in occasioni faticose: ma anche verso metafore ormai grammaticalizzate, come le sardine compresse in barattoli), dall'altra una fresca ragazza sportiva che sta per inforcare la sua elegante motoretta. Quadro di per sé parlante, che, però, non rinuncia a due enunciati, che ne illustrano ulteriormente il significato: « Le sardomobili hanno cieli di latta / bella chi "ciao" ». Non vogliamo esagerare, ma chi ha escogitato questa composizione è « un poeta », magari della specie di quelli che possono venire fuori dai corsi di tecnica creativa che si tengono