

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 « avvicina-mento 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

in certe Università (ad es. in USA), cioè non un « poeta laureato », ma un « poeta professionista », per intendersi, ma sempre uno che ha chiaro che cosa sia la funzione poetica del linguaggio e quali siano i meccanismi che determinano le emozioni nei destinatari di un messaggio conativo-persuasivo. Si osservi la bella concrezione dell'« incipit », *sardomobili* (sardine + automobili), l'immagine « di serra calda » (direbbe Marcel Raymond) dei « cieli di latta », ad uno snodo dove è facile seguire lo scorrimento da un gusto simbolista ad uno surrealista, per venire allo stile tecnologico « tout court »; e poi l'audace inversione del secondo enunciato, dove naturalmente bisogna intercalare il « refrain » della nota canzone « Ciao, bella ciao », senza parlare di vari altri livelli, come quello fonologico della ripercussione interna del *-li* (*sardomobili, cieli*), della ripresa di un bisillabo con raddoppiamento interno (latta, bella) e così via. Dunque, nel linguaggio pubblicitario sono state per tempo scoperte virtualità poetiche e inversamente, ad un certo punto, il linguaggio pubblicitario è stato modellato sulle regole del linguaggio poetico.

Della fecondità di un tale rapporto biunivoco si sono accorti molti poeti o operatori culturali, se si preferisce (in Italia fra gli altri un Pignotti, un Balestrini): anche Massimo Grillandi nelle cinque composizioni che scandiscono questa raccolta, *Papà sei un capitalista*, mi sembra voglia prenderne atto, anche se poi l'uso del « collage » in lui può assumere tonalità diverse, da quella più consueta dell'ironia che scatta dall'accostamento di situazioni inaccostabili senza mediazioni (per es. la prima, *Papà sei un capitalista*), all'altra più decisamente elegiaca, quale appare in *A Federico* (Lorca, naturalmente).

Grillandi si distingue per una selezione spregiudicata del materiale: gli enunciati pubblicitari e burocratici della nostra Italia di oggi possono venire demistificati con l'accostamento manipolato di testi provenienti dall'antichità greco-latina, dall'Europa rinascimentale, alla Cina di Mao, a Cuba di *Che* Guevara, all'America degli psichedelici. Ne deriva una curiosa impressione di lettura: si avverte che Grillandi è molto intrinseco con i brani che trascrive nei suoi montaggi, sicché

riesce a far concentrare l'attenzione sulle situazioni, sulle opinioni che quei lacerti esprimono; in tal modo si assiste ad una sorta di allentamento della zona di frizione, quella dell'« agencement », dove dovrebbero scoccare le scintille. Ma il fatto è che ormai la tecnica del « collage » non colpisce tanto in sé, quanto più ovviamente per quello che veicola. Grillandi, con il suo materiale a fuochi tanto distanziati, dal remoto assoluto (spaziale e temporale) al presente incumbente, riesce a trasmetterci le sue perplessità, le sue paure, i suoi sdegni, i suoi intenerimenti. Che si tratti in gran parte di materiale prefabbricato non ha eccessiva importanza: in fondo il poeta, sia che si serva del lessico primario (quello istituzionalizzato nei vocabolari) sia del secondario (quello dei testi preesistenti) cerca di comunicare il proprio linguaggio nella forma che gli è più congeniale. Questa lingua che ha tanto parlato, può riparlarsi sottolineando il « corpo estraneo » oppure sussumendo come materiale proprio la trascrizione. Si tratta di prendere le distanze, dalla lingua, dai testi, da noi stessi, dal nostro tempo, dalla nostra tradizione: ma si tratta anche di riconoscerci solidali in qualche cosa, perché troppo facile è assumere la posa dell'eterno dileggio. In tale direzione Grillandi, con la sua nota discrezione, non corre eccessivi pericoli: la poesia in omaggio a Lorca è rassicurante. Così Grillandi ha composto un libro tenue, ma godibile, fatto a regola d'arte, di quell'arte che non ignora il compositore del testo pubblicitario che si diceva all'inizio, è vero, ma con una persuasione ben diversa che riassumerei così: ormai se il poeta perde l'« anima » diventa un pubblicitario (non importa di quali prodotti). Ma non vorrei infine far passare Grillandi per un moderato a tutti i costi, nonostante certi toni accesi e sarcastici. Forse lo è di più il suo presentatore, che non si scandalizza certo, questo mai!, della profanazione dei versi foscولiani di *La giustizia e la pietà*, dove sono sottolineati con dei « sic » la « vagina » e il « retto », ma che non riesce ad aderire fino in fondo a tali « blagues »: si sa, però, le strade della poesia, come quelle del Signore, sono infinite...

Nella presentazione di *Fisica dell'immagine* di Silvio Ramat, Luigi Baldacci si domanda appunto:

«dove va la poesia? è giusto che vada per questa strada? dove andrà a finire?». E le domande sono anche in rapporto all'età del poeta, quando nel '59 presentava *Le feste di una città* e nel '61 *Lo specchio dell'afa*, prospettandosi verosimilmente una carriera molto lunga, già toccata da una grazia, un « dono » si sarebbe detto un tempo, forse un po' facile, ma certo autentico. Senza dubbio Ramat è poeta e critico avvertito: tutta la sua folta attività seguente sta a dimostrarlo. Una volta fatte le sue scelte, Ramat le porta coerentemente in fondo: ma forse è costretto a fermare la sua disciplina in un affabulato appagamento, quasi a ricoprire le rughe del reale con il mastice e lo stucco della forma ben temperata. E secondo noi le regole di generazione del testo poetico hanno scaturigini più profonde, più laceranti, forse ormai distanti da quelle di modelli letterari che hanno tenuto il campo finora. Ramat ha molta strada davanti a sé: c'è solo da augurargli di smontare continuamente le sue doti precoci.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### *Sulla soglia,* di Gianna Manzini

Pur nel corso di sviluppi indicativi d'una coscienza ordinatrice, d'una progressivamente più ferma guida dei propri temi, Gianna Manzini ha mantenuto una costante inquietudine, dal primo romanzo, *Tempo innamorato*, del 1928, al nuovo volume *Sulla soglia* (editore Mondadori), che raccoglie quattro racconti. Ma nella sua narrativa l'inquietudine, che spesso sfogava in invenzioni analogiche intrecciantisi per piani distinti e a diversi livelli, occasione a finezze di virtuosismi stilistici così da sorprendere innanzi tutto come un fatto d'ordine fantastico, lirico, ha conservato sempre e saputo mantenere ben in vista le proprie radici passionali, la sorgente diretta di una indole nativa, e con qualcosa, a un tempo stesso, d'avventato, violento, e semplice. Anche da un impulso così diretto e improvviso

veniva l'abbandonarsi sul filo della memoria per prospettare poi profili e abbagli di ricordi in disegni d'esperienze prefigurate, tra premonizioni e soprassalti di remote sofferenze, che ribaltano o proiettano il presente dell'artista, che scrive, in un mobile azzardo d'invenzioni narrative come uno sguardo, che, volto all'interno, venga scoprendo piani e parti d'una unitaria struttura. Il romanzo si presenta allora come un'esperienza risolutrice, da sperimentare, proporre, avviare. Via accidentata, sulla quale era pervenuta ad elaborazioni infinitamente sfaccettate, tali da ricordare forme ed esempi diversi, tra i più avanzati, della narrativa contemporanea fuori d'Italia. E da sollecitare, sotto il profilo stilistico e della composizione analogica, il richiamo a precedenti nostrani, tra romanzo e frammento: da D'Annunzio alla « Ronda ». Non era questo, però, il dato centrale della natura, e dell'esperienza della Manzini, nella quale l'inquietudine trovava rispondenza in un violento passionale specchiarsi in una terra tagliente, risentita, di lucida limpidezza: la nativa Pistoia, in modi da ricordare per analogia l'attrazione del Tozzi, soprattutto nei primi libri, per la campagna senese. Così, l'impaziente inesauribile scavo sul filo d'ardite invenzioni analogiche trovava ragione e misura in una violenza passionale, che si comunica alla natura, alle cose, a tutto quanto entra nel cerchio dell'esperienza della scrittrice.

Ma il modo analogico di strutturare la narrazione, per associazioni e dissociazioni balenanti, e un virtuosismo sostenuto da una ardua fuga di fulgurezioni liriche, la avevano portata a una struttura complessa del racconto, a un'architettura di sottili rapporti e piani e giunture e intersezioni, a un magistero espressivo e compositivo il cui risultato più organico raggiunse, nel '45, con *Lettera all'editore*. E rappresenta la direzione più fedelmente seguita dalla Manzini. La cui narrativa non originava, però, da ragioni puramente culturali se non per mediazione d'una armatissima coscienza letteraria. Di questa s'alimentava, da questa traeva vigore un senso appassionato e, nella sua radice autobiografica, tragico, della vita. La Manzini ha un forte senso della realtà acutamente e direttamente sperimentata, esplorata, e che s'apre su un assillo