

URBORDO

RASSEGNA ELETTRONICA DI LETTERATURA E CRITICA

Volume 3 - Gennaio 1995
Seconda edizione
(Prima edizione: dicembre 1993)

U R O B O R O 3

Rassegna elettronica di letteratura e critica

A cura di Paolo Pettinari

In redazione:

Ugo Maggini, Paola Ruiu, Alessandro Sandrini

Edizioni Mediateca - Campi Bisenzio (FI)

I edizione 1993, II edizione 1995

Indirizzo: Casella postale 2299, 50100 Firenze ferrovia

In questo disco è contenuto il numero 3 di «UROBORO», come al solito diviso in una sezione classica e in una sezione di inediti contemporanei. Attraverso i testi di Rolli, Metastasio, Casti, le traduzioni da Orazio e altri esempi, abbiamo voluto offrire dei termini di confronto con il modello ciclico proposto nel numero 2 con i sonetti di Folgore.

Fra i contributi creativi contemporanei, mancano sia le poesie in versi regolari sia le prose con una struttura narrativa chiaramente riferibile a modelli tradizionali. Per provare a capire i perché di questa tendenza perdurante verso le forme aperte e "irregolari", abbiamo preparato un brevissimo questionario che troverete nella «Presentazione» e a cui vi invitiamo a rispondere. Chissà che non si apra un dibattito!

Continua inoltre la nostra ricerca di validi amanuensi per la trascrizione dell'«Orlando furioso». Chi voglia proporsi legga le istruzioni relative alla BIBLIOTECA CLASSICA. Intanto è pronto il dischetto con tutta la «Commedia» di Dante.

- Per scorrere l'indice premete le frecce (↓↑) oppure i tasti Pag↓ Pag↑ (PgDn PgUp).
- Per leggere il contenuto di un testo che vi interessa, premete il tasto ESC, poi scrivete il numero del testo e infine premete INVIO (Enter <↵>).
- Per finire premete il tasto ESC.

Simboli: ® redazione ♠ interventi ♥ poesia ♣ prosa ♦ saggi
testi vari

I N D I C E

- ® 1. [Presentazione, informazioni e regole](#)
- ♠ 2. [Interventi vari](#)
- # 3. P.Vannucchi: «[Alle muse gitane](#)»
- ♥ 4. L.Ugolini: «[Poetronica](#)»
- ♥ 5. G.Maletti: «[Materno](#)»
- ♥ 6. L.Conti: «[Poesie sul viaggio e per gioco](#)»
- ♣ 7. A.Franci: «[Sentinelle](#)»
- ♣ 8. R.Bisso: «[8 racconti](#)»
- ♥ 9. Giambattista Casti: «[Le quattro stagioni](#)»
- ♥ 10. P.Rolli, P.Metastasio, G.Parini: «[Stagioni settecentesche](#)»
- Per leggere il contenuto di un testo che vi interessa, premete il tasto ESC, poi scrivete il numero del testo e infine premete INVIO (Enter <↵>)
- ♥ 11. Q.Orazio Flacco: «[Tre odi](#)» (con traduzioni di A.Conti e F.Cassoli)
- # 12. C.Ripa: "[Stagioni](#)" dall'«Iconologia»
- ♦ 13. A.Sandrini: «[Appunti su Leopardi e il progresso](#)»
- ♦ 14. P.Pettinari: «[La poesia e la morte](#)» (capp. 5-6)
- ♥ 15. J.W.Goethe: «[Vier Jahreszeiten](#)» (con traduzione di A.Belli)
- ♥ 16. A.Vivaldi: "[Sonetti](#)" dalle «Quattro stagioni»
- ♥ 17. A.Manzoni: «[Adda. Idillio a Vincenzo Monti](#)»

® 18. [BIBLIOTECA UROBORO](#)

® 19. [BIBLIOTECA CLASSICA](#) - Dante Alighieri: «Commedia/Paradiso»

® 20. [RIVISTE, LIBRI RICEVUTI, NUMERI ARRETRATI](#)

- Per leggere il contenuto di un testo che vi interessa, premete il
tasto ESC, poi scrivete il numero del testo e infine premete INVIO
(Enter <↵>)

«U R O B O R O 3»

Rassegna elettronica di letteratura e critica

P R E S E N T A Z I O N E

Nel terzo numero di «Uroboro» continuiamo la ricognizione dei modelli poetici già iniziata nei numeri precedenti. Dopo il sonetto e il madrigale cinquecentesco, è ora la volta della canzonetta rococò e dell'ode oraziana, del settenario e del verso sciolto, mentre prosegue la pubblicazione di idilli di epoca romantica.

A livello di contenuti il filo conduttore rimane, anche per onorare il titolo della rivista, quello dei modelli circolari, passando dal ciclo dei mesi, presente nei numeri scorsi in alcune corone di sonetti, al ciclo delle stagioni, presente in questo numero nei testi di vari poeti: da Casti a Goethe, da Rolli a Orazio ad altri ancora. Autori di valore assai disuguale, alcuni grandissimi altri minori, tutti accomunati in questo caso, oltre che dal tema, da un atteggiamento ludico nei confronti della poesia. Se questo è più evidente nei nostri poeti arcadici, lo è tuttavia anche nei distici di Goethe, scritti con altre intenzioni e poi raggruppati in stagioni quasi per gioco. Ma lo è anche nelle tre odi di Orazio, dove il riferimento alle stagioni è solo spunto per altre riflessioni sul correre del tempo e della vita.

Con questo numero abbiamo anche cominciato a pubblicare delle traduzioni: tre esempi in versi sciolti di A.Conti, uno in settenari parzialmente rimati di F.Cassoli, e uno di "traduzione ritmica" di A.Belli. Speriamo che la riflessione su questi ed altri esempi che pubblicheremo nei prossimi numeri possa aiutare a superare la tradizionale semplice tipologia che vede le traduzioni divise fra "belle infedeli" e "brutte fedeli", oppure fra "in versi" e "in prosa". Nell'ultimo secolo la scienza linguistica è riuscita ad elaborare strumenti d'indagine estremamente sofisticati che ci permettono di analizzare il processo traduttivo con cognizione di causa. Il nostro progetto è quello di arrivare a definire, nel giro di tre o quattro numeri, una tipologia linguisticamente più adeguata.

Nella sezione poesia non ci sono soltanto autori del passato, ma abbiamo anche diversi poeti contemporanei. Di L.Ugolini presentiamo una breve selezione di testi che potremmo definire, con termine figurativo, astratti. G.Maletti propone delle poesie corporali grottesche, ricche di deformazioni espressioniste. Di L.Conti abbiamo scelto, dalla raccolta che figura come primo titolo della «Biblioteca Uroboro», alcuni testi che ripropongono i suoi temi più familiari: il viaggio e lo scherzo poetico.

P.Vannucchi ci propone infine una sorta di diario lirico in versi e in prosa, giocoso e malinconico, di piacevolissima lettura.

In questo numero il nostro invito a sperimentare i metri tradizionali è andato quasi del tutto disatteso. A parte un poemetto di L.Scarlini, che abbiamo messo nella sezione "interventi", e qualche altro testo, la tendenza di gran lunga prevalente fra chi ci invia dischetti è quella di privilegiare le forme "aperte". Lo stesso potrebbe dirsi per i testi in prosa, dove fabula e intreccio, quando non siano del tutto assenti, sono spesso difficilissimi da evidenziare, e dove più che rifarsi ad un modello narrativo sembra vi sia l'intenzione o di rifiutarlo o di costruirne altri.

Le prose di M.Duceschi nel numero scorso ne sono un esempio, ma anche i testi di questo numero confermano la nostra osservazione. Il racconto di A.Franci è riconducibile per certi versi al modello dell'apologo, ma nello stesso tempo lo mette in discussione, così come alcuni dei racconti di R.Bisso. Si tratta in tutti i casi di testi narrativi (o talvolta descrittivi) in cui la conclusione rimane ambigua o indecifrabile. Nessun eroe che vince, nessuno che alla fine vive felice e contento, nessun percorso iniziatico, ma tutto è ambiguo, tutto rimane sospeso fra infinite possibilità.

In queste osservazioni non c'è implicito alcun giudizio di valore, ma la constatazione di una tendenza e anche il desiderio di scambiare delle opinioni sull'argomento. A questo proposito abbiamo pensato di sottoporvi un mini-questionario di due domande, forse banali, forse semplicistiche, ma a nostro parere utili a farci riflettere sul lavoro dello scrivere: potete leggerle in fondo a questa presentazione. Ci rendiamo conto che entrambe le domande avrebbero potuto essere formulate in modo meno generico, e che contengono affermazioni senz'altro discutibili, ma vogliono solo servire da spunto affinché lettori e collaboratori esprimano le loro opinioni in proposito.

Come anticipato, è disponibile il primo titolo della «Biblioteca Uroboro». Essa è destinata a raccogliere i vostri testi più lunghi: romanzi, saggi, trattati, raccolte di racconti, tesi di laurea... insomma tutti quei testi che per la loro mole non possono essere pubblicati per intero su un numero della rivista. Noi ci limiteremo a pubblicarne solo due o tre pagine, e il lettore che sarà interessato potrà richiederci il dischetto con l'intero testo. L'idea è che possa funzionare come una sorta di agenzia letteraria totalmente gratuita e senza nessuna preoccupazione per il mercato e per le mode. Un modo come un altro per conoscere e far conoscere nuovi scrittori e saggisti (si veda al n.18 dell'indice).

Quanto alla «Biblioteca Classica Uroboro», in questo dischetto abbiamo memorizzato anche il «Paradiso» di Dante, concludendo in tal modo la trascrizione di tutta la «Commedia». Per chi lo desidera è inoltre disponibile il testo delle tre cantiche raccolto in un solo dischetto a doppia densità, con un semplicissimo programma di consultazione. Ora abbiamo in progetto la trascrizione dell'«Orlando furioso» di Ludovico Ariosto, ma per riuscire nell'impresa sarà indispensabile trovare fra i lettori qualcuno che voglia darci una mano. Se desiderate collaborare a questo progetto, leggete le istruzioni riportate all'interno della

rivista (al n.19 dell'indice) e mettetevi in contatto con noi.

QUESTIONARIO

1. Affermatosi nel nostro secolo come elemento di rottura nei confronti della tradizione, oggi il verso libero è arrivato a rappresentare la forma standard, e quindi tradizionale, della poesia lirica. Quali sono le ragioni per cui anche i poeti delle ultime generazioni, pur con molte eccezioni, continuano ad utilizzare in grande prevalenza il verso libero?
2. Nella prosa narrativa i modelli chiusi tradizionali, derivati dalle fiabe ma presenti lungo tutta l'evoluzione di tutte le letterature, sembrano oggi confinati soprattutto nell'ambito della letteratura di consumo. La letteratura d'arte predilige infatti modelli aperti e conclusioni ambigue. Sono davvero così anacronistiche le forme chiuse? E sono davvero così inconciliabili le due tendenze?

Vi invitiamo ora a scriverci le vostre risposte, in modo che possiamo pubblicarle sul prossimo numero nella sezione "interventi". E in questo caso particolare faremo un'eccezione alle nostre regole: accetteremo anche interventi non memorizzati su disco ma scritti su carta, purché non troppo lunghi e con grafia comprensibile. Dunque: fateci sapere.

Infine, prima di lasciarvi alla lettura della sezione che segue, ripetiamo il solito consiglio pratico. Tutti i files del dischetto sono memorizzati in ASCII e non hanno alcuna formattazione. Ciò significa che potete leggere il loro contenuto sia direttamente in ambiente Dos, scrivendo UROBORO quando sullo schermo compare A>, sia caricandoli con il sistema di scrittura che usate normalmente (Word, Wordstar, Writing Assistant, ecc.). Noi vi consigliamo di usare l'ambiente Dos per dare solo un'occhiata al contenuto del disco, e di usare il sistema di scrittura per leggere e stampare un testo, magari dopo averlo formattato a vostro piacere.

Ora suggeriamo a chi non lo avesse già fatto di leggere le "Informazioni e regole", che non sono cambiate rispetto alla versione precedente.

Buona lettura!

[Dicembre, 1993]

I N F O R M A Z I O N I E R E G O L E

CHE COS'E' «UROBORO»?

E' una rivista atipica. Per leggerla è necessario un computer che operi in ambiente MS DOS. E' forse la prima rivista elettronica di letteratura e critica; non sappiamo se ce ne siano o ce ne siano state altre, e comunque non ci interessa assolutamente niente di essere i primi, né di vantare alcuna originalità. La sola cosa che ci interessa è di riuscire ad essere.

E' una rivista assolutamente indipendente che rifiuta nel modo più radicale la mercificazione della cultura. La sua periodicità è irregolare e la diffusione avviene soltanto per posta o tramite la distribuzione diretta e personale delle copie. Non esiste alcun copyright e ogni numero può essere copiato da chiunque per tutte le volte che si vuole. Non costa niente, tranne le eventuali spese di spedizione e il costo del dischetto.

E' una rivista a cui tutti, assolutamente tutti, possono collaborare: basta attenersi scrupolosamente alle regole riportate più avanti.

PERCHE' ABBIAMO DECISO DI FARE «UROBORO»?

Per avere uno spazio dove resistere alla morte culturale che ci circonda. Per avere un luogo dove esprimere tutto il nostro razionale disprezzo verso gli idoli della cultura di massa: carriera, soldi, moda, rinascita religiosa, apparire in TV, farsi notare... Per testimoniare con i fatti (e per i poeti i fatti sono i versi, i testi, le parole scritte) che esiste un'alternativa all'effimero e alla morte, i soli valori che ci trasmette quella che oggi è la più potente forma di (pseudo)arte di massa: la pubblicità, sia quella televisiva sia quella dei giornali.

Per cominciare a formare una sorta di «Società dei poeti clandestini» che dal sicuro dei propri covi, dei propri nascondigli o delle proprie catacombe, possa liberamente tramare per compiere una rivoluzione silenziosa e gentile. Per sovvertire, per rovesciare questa nostra cultura mercificata, dove nulla dura più di un giorno, dove tutto è dissimulazione, dove tutto è malattia. Perché siamo stanchi di leggere e di sentire solo le voci del potere o del contropotere. Noi non vogliamo alcun potere. Vogliamo solo scambiare idee e informazioni, scrivere i nostri testi e farli conoscere senza doverci assoggettare alle leggi del mercato o a convenzioni clientelari.

PERCHE' IL NOME «UROBORO»?

L'uroboro è il serpente che si mangia la coda, e fra gli

altri è un simbolo di rinascita, della vita che si rinnova, di eterno ritorno degli stadi dell'esistenza. Ci è sembrata l'immagine più perspicua di ciò che vuol essere questa rivista. Come simbolo ciclico e iterativo, inoltre, rappresenta assai efficacemente la struttura materiale della poesia, il ritmo del verso che ritorna periodicamente su se stesso, e pertanto l'idea di poesia che abbiamo per la nostra rivista.

COME SI COLLABORA A «UROBORO»?

Ogni numero è diviso in cinque sezioni:

- interventi
- poesia
- prosa
- saggi
- testi vari

«Interventi»

Brevi scritti, sotto forma di lettera, recensione, o micro-saggio, da parte dei redattori o dei lettori su questioni riguardanti la poesia e la letteratura, ma anche la cultura in genere, la società e la politica. Ciascun intervento non dovrebbe superare i 5000 bytes di ampiezza, e sullo schermo ciascuna riga non deve superare le 60 battute (compresi spazi e punteggiatura). Non sono previste note. In questa sezione è ammessa l'invettiva anche feroce, ma non è consentito l'insulto volgare né il turpiloquio.

«Poesia»

Testi poetici in lingua italiana dei redattori, dei lettori o di poeti del passato (morti prima del 1937, così da non violare le leggi sul diritto d'autore). I testi dovrebbero essere preferibilmente in versi regolari (endecasillabo, settenario, novenario, ecc.) e in metri della tradizione poetica italiana (quartina, terzina, sonetto, madrigale, ecc.). Sono ben accetti anche i versi sciolti e strutture strofiche non tradizionali. Ad ogni modo «Uroboro» è prima di tutto uno spazio di comunicazione, per cui, pur privilegiando le forme regolari, pubblicheremo volentieri anche versi liberi. E' prevista la pubblicazione massima di 400 versi per ciascun autore (e comunque per un numero di bytes non superiore a 20000). I testi in dialetto o in lingue straniere sono ammessi solo se appartenenti a poeti del passato e corredati dalla traduzione (in questo caso il limite è di 25000 bytes). In questa sezione è consentito qualunque registro linguistico: dal lirico al satirico, dal sublime al volgare. Fatte salve le restrizioni formali elencate sopra, non vi è censura: è ammesso anche il turpiloquio.

«Prosa»

Testi letterari in lingua italiana (racconti, novelle, fiabe, ecc.) dei redattori o dei lettori. I testi inviati da ciascun autore non devono superare i 50000 bytes complessivi

di ampiezza, e sullo schermo ciascuna riga non deve superare le 60 battute (compresi spazi e punteggiatura). Non è prevista la pubblicazione di testi in dialetto o in lingue straniere, né di traduzioni. I racconti dovrebbero evidenziare una "fabula", un intreccio, ed eventualmente rifarsi ad un modello narrativo. Non sono ammessi elzeviri, prose poetiche fini a se stesse, diari adolescenziali e vaneggiamenti simili. Anche in questa sezione è consentito qualunque registro linguistico.

«Saggi»

Saggi di analisi letteraria da parte dei redattori o dei lettori. Sono previste analisi testuali (di poesie, romanzi, racconti) e trattazioni di problematiche generali riguardanti direttamente o indirettamente la poesia e la letteratura, ma anche scritti di critica militante. I saggi dovrebbero avere un'impostazione semiotica o linguistica o filologica, magari integrate dai contributi dell'antropologia e della psicoanalisi. I nostri collaboratori dovranno sempre basare le proprie argomentazioni su precise e puntuali analisi formali dei testi (e diamo alla parola «testo» il significato esteso dato ad essa da Lotman e altri semiologi sovietici). Ciascun collaboratore può inviare un solo saggio, ciascun saggio non dovrà superare i 50000 bytes di ampiezza, e sullo schermo ciascuna riga non dovrà superare le 60 battute (compresi spazi e punteggiatura). Non sono ammessi saggi dove si psicanalizzano i personaggi di racconti, o dove si facciano considerazioni stravaganti di tipo mistico, spiritualistico o ideologico: insomma non si accettano argomentazioni non suffragate da riscontri evidenti nella materialità dei testi.

«Testi vari»

Testi che non rientrano nei generi elencati sopra: testi teatrali, poesie miste a prose, ecc. I lavori inviati da ciascun autore non devono superare i 50000 bytes complessivi di ampiezza, e sullo schermo ciascuna riga non deve superare le 60 battute (compresi spazi e punteggiatura). Non è prevista la pubblicazione di testi in dialetto o in lingue straniere, né di traduzioni. Per prose e poesie resta valido quanto già detto sopra. Per i testi teatrali l'unico discrimine è che siano scritti in modo decente: come anche per le altre sezioni, è ovvio che errori grammaticali o sintattici non motivati da necessità espressive escludono automaticamente dalla pubblicazione.

Chi invia dei testi per la pubblicazione nelle sezioni «Poesia», «Prosa», «Saggi» e «Testi vari» non dimentichi di accludere anche una breve nota bio-bibliografica. Se volete, potete anche aggiungere una nota al testo, ma non è necessario. Per la sezione «Interventi» sono più che sufficienti nome, cognome e città.

«Per collaborare»

Tutti possono collaborare a «Uroboro»: è sufficiente memorizzare il proprio contributo su un dischetto (preferibilmente da 3½, ma anche da 5¼) e inviarlo insieme ad una copia a stampa all'indirizzo della rivista. Quando sarà pronto un numero, rispediremo tutti i dischetti ricevuti ai rispettivi mittenti, dopo aver memorizzato su ciascun disco i contributi inviatici (vedi sotto "Come ricevere «Uroboro»").

Oltre al dischetto e alla copia a stampa, ricordate di accludere sempre anche un francobollo da £ 1850 per le spese di spedizione.

Tutti i contributi devono essere memorizzati in ASCII. I dischetti devono essere a doppia densità (DD), devono essere formattati in MS DOS, avere una capacità di almeno 700000 bytes, e dovrebbero essere preferibilmente da 3 e ½. Se avete dei dischi di capacità inferiore ai 700000 bytes, inviatene due.

COME RICEVERE «UROBORO»?

Se non siete interessati a collaborare, ma volete più semplicemente ricevere un numero di «Uroboro», le regole sono più o meno le stesse. Spedite un dischetto (preferibilmente da 3½, ma anche da 5¼) all'indirizzo della rivista. Sull'etichetta scrivete il vostro nome, cognome, indirizzo e il numero di «Uroboro» che intendete ricevere. Es.

Pinco Pallino
via Partigiano Johnny, 15
01010 Borgo Cavedano (ZZ)
Uroboro 3

Quando sarà pronto un numero, lo memorizzeremo sul vostro disco e ve lo rimanderemo indietro. Oltre al dischetto, ricordate però di accludere sempre anche un francobollo da £ 1850 per le spese di spedizione.

I dischetti devono essere a doppia densità (DD), devono essere formattati in MS DOS, avere una capacità di almeno 700000 bytes, e dovrebbero essere preferibilmente da 3 e ½. Se avete dei dischi di capacità inferiore ai 700000 bytes, inviatene due.

IN CONCLUSIONE

Se avete poesie (preferibilmente in rima o in versi sciolti), racconti, un saggio o un articolo di argomento letterario; se avete qualcosa da dire, un'opinione da esprimere su questa rivista, sulla letteratura, contro la cultura del mercato, contro le chiese e contro gli dèi; mandateci i vostri dischetti con le vostre poesie, i vostri racconti, i vostri saggi o i vostri interventi. Nei limiti del possibile pubblicheremo tutto. Rifiuteremo soltanto quei contributi che non si atterranno alle regole formali che abbiamo enunciato sopra.

INDIRIZZO

«Uroboro»
Casella postale 2299
50100 - Firenze Ferrovia

[Dicembre, 1993]

I N T E R V E N T I

[Due brevi interventi, di cui uno in versi e uno redazionale. Per il prossimo numero aspettiamo le vostre risposte al questionario che abbiamo inserito nella «Presentazione».

Saranno inoltre graditi commenti e opinioni sui testi e sugli autori pubblicati in questo e nei numeri precedenti: il vostro parere può essere utile sia alla rivista che agli stessi autori.]

DEL RIDICOLO O DEL TRAGICO (ANNI 80) Poemetto in 10 limericks

- I C'era un politico democristiano
che non aveva niente di umano
era malvagio fino al midollo
aveva ucciso a guardarlo anche un pollo.
- II C'era una volta Milano da bere
mecca e culla d'ogni piacere
con stilisti, modelle, i Craxì:
or fuggiti sopra ai taxì.
- III Fu una città piena d'amore
ricca di gente d'ogni colore,
poi dette l'anima per denaro
e cominciò la caccia al nero.
- IV C'era una volta lo yuppie arrivista
negli ultimi tempi s'è perso di vista;
ora c'è forse qualcosa di amaro
ma sempre domina il Dio denaro.

- V C'era una volta l'impegno sociale
poi parve esser cosa banale
giunsero a ruota mille lusinghe
col fascino duro delle siringhe.
- VI C'è in giro di nuovo la voglia
di oltrepassare d'un balzo la soglia
di tante porte nascoste e celate
raggelando le LORO risate.
- VII C'era una volta un vecchio ombrello
che mi serviva da mantello
ma in un momento mi fu rapito
ed io rimasi solo e smarrito.
- VIII C'era e c'è la voglia del gioco
che ci sia non è cosa da poco.
Giochiamo dunque, giochiamo a pensare
giungiamo a riva dal mezzo del mare.
- IX Da ogni parte giungeva la voce
che la lepre era assai più veloce,
ma il paradosso guidò, è banale,
la tartaruga alla meta finale.
- X Dite la vostra che ho detto la mia,
prima che arrivi la polizia.

(Luca Scarlini - Sesto Fiorentino, FI)

PENSIERINI

Le storie letterarie danno in genere grande importanza a certi momenti dell'evoluzione sociale dello scrittore e dell'artista. In particolare, uno dei momenti nodali è considerato quello in cui, parallelamente alla rivoluzione industriale, gli scrittori cominciano a trasformarsi da cortigiani al servizio di qualche mecenate in liberi professionisti al servizio del mercato. L'introduzione delle macchine favorì lo svilupparsi dell'industria editoriale, consentendo tirature molto più alte che in passato, e gli scrittori cominciarono a vivere anche con i diritti d'autore. Questo mutamento è visto in genere come un fatto positivo: gli intellettuali finalmente si liberavano dalla sudditanza verso i vari signori presso cui si trovavano a servire, e si rendevano più indipendenti. In realtà

divenivano sudditi del mercato e dell'industria, ma siccome i nuovi idoli erano questi, andava bene così. Si trattava insomma di un mutamento inevitabile e necessario perché al passo coi tempi.

In seguito, quando l'evoluzione tecnologica l'ha consentito, anche i musicisti e gli autori di cinema hanno partecipato di queste magnifiche sorti e progressive, e hanno potuto guadagnare soldi dalla vendita di dischi e cassette, dai diritti di esecuzione, proiezione, trasmissione e chi più ne ha più ne metta. Tutto ciò grazie alla tecnologia.

La situazione odierna è il risultato di questa evoluzione e appare come la cosa più normale del mondo: nessuno oggi auspicherebbe che gli scrittori tornassero a lavorare per qualche principe, o i pittori al servizio di papi e vescovi. Tutto questo, ripeto, è stato favorito dal modificarsi dei mezzi di produzione, cioè dal perfezionarsi delle macchine che hanno favorito una più massiccia riproduzione della letteratura, della musica e in genere di tutte le arti vecchie e nuove.

Oggi il progresso tecnologico sta di nuovo producendo vasti e importanti cambiamenti. I mezzi di riproduzione, fino a ieri concentrati in poche mani, cominciano ad essere a disposizione di tutti. Le fotocopiatrici permettono di riprodurre indefinitamente i testi scritti con una spesa abbastanza ridotta. I nastri magnetici su cassetta permettono di duplicare innumerevoli volte musiche, parole e immagini. Infine i dischetti per computer offrono altre possibilità di riproduzione a basso costo dei messaggi. Se l'industria editoriale trema e cerca di correre ai ripari di fronte a questi fenomeni, gli scrittori e gli artisti che non ne fanno parte, o che per qualsiasi ragione ne sono stati emarginati, non possono che cercare di approfittare il più possibile di queste opportunità. E se l'industria editoriale così com'è ora dovesse andare in crisi o addirittura esserne distrutta, dal punto di vista dello scrittore marginale non sarà certo un gran danno, tanto lui non ha mai guadagnato una lira dai diritti d'autore e non ha alcuna speranza di guadagnarne in futuro.

Credo insomma che sia in corso un'ulteriore evoluzione sociologica dello scrittore e dell'artista, anche se non ho nessuna idea di come si realizzerà veramente. Già all'interno dell'editoria ci sono fenomeni interessanti come i libri a 1000 lire, goffamente denigrati da chi se ne sentiva danneggiato nel portafoglio. E l'estensione capillare della cosiddetta "pirateria" per ciò che concerne cassette e dischetti per computer, è un fenomeno su cui riflettere (mi riferisco alle copie fatte in casa, ovviamente, non a quelle smerciate da organizzazioni più o meno delinquenziali). Allo scrittore, all'artista, al musicista marginale può far solo piacere che qualcuno copi e diffonda le sue produzioni, basta che non ci speculi

cercando di guadagnarci. Se poi un editore volesse farne un'operazione anche commerciale, non c'è niente di male, però sarebbe bene che rimanessero aperte tutte le altre possibilità di diffusione.

Ad ogni modo, qualunque situazione dove a determinare la fortuna di uno scrittore o di una scrittrice non sia il mercato, ma la qualità di ciò che loro scrivono e il piacere che i loro testi producono, sarà sicuramente meglio di questa turpitudine attuale. Per cui, ben vengano le copie, ben venga la pirateria senza scopi di lucro, ben vengano i libri a 1000 lire. E magari tra un paio di secoli il mutamento che stiamo vagamente avvertendo apparirà paragonabile a quello avvenuto duecento anni fa. [PP]

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

PIERO VANNUCCHI

A L L E M U S E G I T A N E

Aspettando

Da qualche tempo mi
interessa il calendario.
Chissà perché,
ma il tempo
è diventato il metro
della mia felicità.

Piove

Oggi sono triste per un
baco che ho nell'ippocampo,
per dei presentimenti che
questa pioggia estiva libera.

Sogno

Mi sono svegliato
credendo di averti vicina.
Era tardi, mi sono voltato.
Al mattino confuso
ho preparato 2 caffè.

Natale

Rovistando in cucina
ho rovesciato un barattolo di neve.

Notte fonda

Il tempo irrompe come un uragano, trascinando con sé tutto
insieme, il buono e il cattivo. E' il tempo che rompe gli
argini, che inonda le case, che strappa i buoni sentimenti,
che sradica le tenerezze, che toglie i figli, che frantuma
le vetrine dei ricordi, che apre al vento le finestre, che

scopre i cuori. Lo vedo e lo sento, il tempo è questo, la fiuto nell'aria, è in arrivo la burrasca.

- Tempesta di sale e di sabbia, a tentoni tra le dune, cercando di non farsi male.

- Allo stremo, sto per crollare, scivolo giù per il pendio, tra i rovi e le macchie, tra via Alfieri e via della Pergola, carponi risalgo a cercarti.

Metamorfosi

Movimenti lenti, impercettibili rivoluzioni,
rotazioni dei piani e sfasamento degli assi,
come frutti spaccati dal ghiaccio,
come crisalidi, manteniamo la forma.

Mezzo Novembre

Ti penso al bar, tra il bruno e il rosso,
tra il brisco e il brusco,
tra pieghe, fazzoletti, rime e rossetti.
vorrei cambiare pelle, e tu?

Epilogo 91

"Procedendo con calma, tra
il frastuono e la fretta, curiosi
e segnati per ciò che sarà,
mi fermo un momento e ricucio la tenda
il prossimo viaggio con chi si farà?"

Invettive solitarie

Io posso scostarmi senza troppo rumore,
non ho anima, non ho sentimento.
Tu che hai pensiero a qualche dolore
hai prestato l'optalidon a un altro signore.

Resti di neurologia applicata

Come vedi soffro di vertigini e di sintomi di corredo,
nausee improvvise, piccole allucinazioni olfattive,
discinesie, tic.
Equivalenti epilettici?
Mancanze.
Di chi?

Riflessioni di un malato

Dovrò farmi visitare, parlo seriamente, da uno specialista dell'anima, da un patologo che legga al microscopio, almeno un frammento colorato di questo fine anno. Forse dai piccoli particolari potrà indicarmi qualche difetto generale, o forse solo scusarsi di non poter capire se ciò che vede è ancora vivo oppure morto. Su questo lo posso aiutare, il '91 è morto. Un'indagine sottile, fatta per capire, con un po' di presunzione, almeno la matrice di ciò che avverrà. Lui scuote il capo, mi guarda e mi dice: «Caro Dottore, non sono un'indovino, io sono uno scienziato, perciò si vedrà».

Il ritorno dello Yeti

Poi dall'ultimo banco del telefono, interrogato come uno scolaro impreparato, balbetto qualcosa che appare noioso, pardon, maestrina mi sono sbagliato, ho confuso il programma e basta così, mi torno a ripetere quella strana domanda: ho fatto qualcosa? Che cosa farò?

Tracce inconsistenti

Stanno adagiate sul dolce pendio
le dimenticanze, piccole
isole di vuoto,
e a momenti sussultano,
per un vago ricordo,
le ballerine.

Riverberi

Le litanie tornano a
riempire
i multipli del
ricordo che non coltivo.

Vieusseux

Lolita, scarseggia la luce al Vieusseux,
meglio così, nessuno ci importuna, anzi
forse i commessi, sospettano un po'.

Ospedale

Scrivo di me, di questo Ospedale, di questa gente cresciuta tra i rituali e gli odori di una civiltà senza amore. Ospedale di pomeriggio, questo denso contenitore di dolori che da millenni abitano queste mura. Corridoi battuti dal negligente strascichio degli zoccoli, dalle ciabatte di un vecchio frate sonnolento che assolve con l'estrema unzione. Urla di donne che abitano altri mondi, necessarie frasi di

circostanza, abitudini, turni, fetori e dolori.

Lunedì di pioggia, di rose e di incanti

Vorrei essere, e non chiedetemi perché, un cane incimurrito, fedele della fiducia riposta sui gesti essenziali di una quotidianità. Vorrei essere un gatto per saltare il muro a far le fusa a una vecchia signora, certo, il maledetto, della ricompensa futura. Vorrei essere la formicuzza, ora et labora, o avere il coraggio e la disperazione della cicala, o ancora contenere l'assoluta certezza della verità come un'ape regina, o essere il fuco, attratto dalla forza divina che lo divorerà. Vorrei essere un libro bianco dove poter mettere le firme di tutti gli animali che io ho, e tu a voltar le pagine, così un po' a casaccio, e dire, ecco il riccio, eccomi qua.

A Alice e al suo coniglio

Non ho tempo,
non ho tempo,
diceva il coniglio di Alice
e correva,
non ho tempo
farò tardi e correva.

A me

La mia anima è corrosa dai vermi cresciuti sulle spore del nulla.

Alla medicina
influenze benefiche, tossi e altri malanni minori

Mi sono preoccupato e perciò ho pensato
che forse a forza di aspettarti
mi sono un po' ammalato amore mio.
Vorrei un raffreddore
o meglio vorrei prostrato e un po' febbrile fingere di morire

o più scaltro svenire
per essere rianimato dai baci tuoi.

Alla ricerca

P. Vannucchi
Aiuto di se stesso (quasi sempre).

A chi ha permesso questo esperimento (e ci ha creduto).

Introduzione

Mi piacerebbe scrivere un lavoro la cui introduzione lasciasse trapelare l'intenzione di riconoscere qualche differenza o una lieve trasparenza tra prima, ora e poi.

Il cappello, come si diceva quando si scriveva, sarà breve come d'abitudine.

Può dir la sua chi si trovasse adesso a domandarsi su questa differenza tra ieri, ora e poi.

Senza offesa, Signori, potete dire fare credere o pensare che è sciocco ricercar del lesso da questa bollitura.

Intuite quali sono i rapporti diretti ed indiretti, le relazioni palesi ed oscure, note ed ignote, dette e non dette, pensate ma non capite, sentite e partorite in una bella mattina di primavera tra prima, ora e poi?

Le relazioni si incrociano, i tempi si accavallano.

Ecco si intravedono le combinazioni, le differenze e le sfumature che son la distinzione in ogni materiale operazione.

Perso tra ieri e domani, tra fosforescenze di ricordi e un baluginio di fantasie, sono a dirmi che è difficile limare dividere e scremare. Su questo voglio dire che il rischio è scivolare su un magma paludoso e di acquitrinio e forse un po' codino, bigotto e pisserino.

E' semplice direte voi dire così, lavarsene le mani, alzar le spalle, dir che non si può dire, e che così è troppo facile.

Non so, io credo che questo mio ignorare vuol solo risparmiare sofferenze e separazioni, senza futuri d'occasione ad ogni costo, ma ora che la guardo questa stoffa tessuta tra le pieghe del non so, così grande, bella e tutta unita, il cui colore si tinge di luce del mattino, vedo che mostra in trasparenza, più netto che nel vero, il limite del tempo un limite di strati che tende all'infinito.

Materiali e metodi

Di materiali pochi, di metodi nessuno. Ho usato il telefono, la penna e poi niente altro, e tu ancora meno.

Risultati

All'osservazione diretta l'immagine appare sfuocata, ci deve essere qualche cosa che appanna la lente, o un'artefatto di preparazione, un qualche disturbo tra ciò che è e ciò che appare. Proviamo a andare in immersione. Meglio, molto meglio, anzi quasi la perfezione, se escludiamo qualche zona d'ombra, qualche difetto di rifrazione. I margini appaiono distinti, morbidi lisci e sensuali.

Il layer di divisione tra un corpo e un altro mostra un'interruzione, quasi ci fosse una compenetrazione, ma ciò che lascia più allibiti è il senso ultimo di unione tra forme che ai reagenti e ai coloranti posson sembrare tra

loro molto differenti, ma che riviste alla luce di un'istante fan vedere una molecola d'unione. Il punto più importante di questa fantomatica reazione è apparso proprio il tempo di miscelamento. Infatti abbiám scoperto, con gran costernazione, sgomento, dubbio e un poco di paura, che la reazione non si sviluppa in acqua pura e non ha bisogno di alcuna incubazione.

Un gran professorone ci ha poi spiegato che vista di traverso o di sghimbescio la reazione sguscia l'equazione nel senso che ne limita l'azione, se poi la guardi in quarta dimensione, scivola la settimana, manca la tangente di riferimento, così senza orbite apparenti sposta i suoi centri con il passar dei tempi.

E al di là di ogni osservazione, più oltre della banale precisione, ma con spirito critico e più moderno abbiám cercato un matematico modello per avere qualche spiegazione. Il risultato non è stato bello. Abbiám sbagliato i calcoli più volte, creduto ripensato e poi capito che non esiste soluzione a questa funambolica reazione.

Ma i tempi, i tempi, questo era il problema, trovare un logico connesso tra il caldo e l'ibernazione.

I metodi saggiati sono stati molti, regressioni anche non lineari, fughe per tangenti, modelli di rimando, funzioni di tentennamento, analisi periodiche e aperiodiche, limiti imposti e non rispettati, studio delle strutture cristalline a luce diretta o polarizzata, magie, fiori e poesie.

L'analisi dello sviluppo temporale non ha però fornito nessun chiarimento, né i modelli di divinazione hanno squarciato i veli per una spiegazione.

Resta tutto perciò materia aperta e non mi faccio alcuna fantasia, resto solo a guardar l'evoluzione di questa tenerissima combinazione.

Discussione

Detesto le discussioni, sono infatti in genere prolisse piene di falsa modestia, di parte, facendo finta di non volerlo essere, maschie nel senso del pavone. Qui poi in particolare non c'è proprio un bel niente da discutere, visto che i risultati sono qua, e non c'è mira, né organizzazione, non c'è futuro da delineare, né progetti da accarezzare.

Bibliografia

Ve la risparmio perché tre voci sono troppe e due troppo poche.

Dedico questo lavoro al tempo che ho, e se a qualcuno parrà che io ho molto tempo da perdere... e che non ho un cazzo da fare... farà bene a tenerselo per sé il tempo e il giudizio, per spiegarmi invece in quale magico modo lo spende.

Mi trovo in una zona un po' lontana
con l'anima insicura e un poco strana.
Mi son meravigliato per l'assenza
di ciò che chiamo la comune scienza.
Non credo d'esser meglio di nessuno,
la sento anch'io quel poco di paura,
innaffiata di vino e d'angostura.
Si compie così, ma senza onore,
il ciclo, la parabola del cuore.
Così tra sbagli errori e un poco di fortuna
son stato trasportato degli eventi
e senza colpa ho trovato i tempi.

Riflessioni cadaveriche sulla inutilità di una teoria
generale delle cose

Non c'è di peggio che un teorico della leggerezza

Modi di dire, sragionamenti e malumori

E gira e gira e gira
senza convinzione
la matassina di filo di cotone.
E' stata drogata?
L'ape regina la vedo assonata.
Sbadiglia per noia, per cacciar la paura.
Vince la forza, il volere, e la norma
ha perduto il ricordo, conserva la forma.
E' un baco da seta che sente il destino
si sveglia già stanco di primo mattino.

Furto senza refurtiva (8 marzo)

Ruberei volentieri un piccolo tesoro.
Ma se venissi colto in flagranza di reato
con le mani nel sacco
dovrei pur giustificare esser portato a dire
che questo atto ingiusto che questo desiderio
illecito di avere trova le sue ragioni
in cose superiori.
Dopo una notte insonne e poi mi hanno picchiato
infine ho confessato che questo desiderio
non è stato niente più che un'espedito
per arrivare a te.
La refurtiva però non è con me.
La profuga gitana, contenta dell'azione,
ha visto prima il sole, quindi si è un po' smarrita,
l'ho vista sbigottita, infine si è assopita
e forse si è annoiata.
Non che le stesse a pena di essere rapita
ma s'era un po' impigrata
e poi sinceramente d'avere poi a che fare
così con un ladrone non si sentiva certa

di fare un figurone.

Racconto minore per un momento migliore

Piccolo tenero zooster, Chicken pox.

Chi ha capito che dietro questa eruzione, c'era anche l'emozione di una teorica rivoluzione?

E' stata una prova generale, lo sfiguramento totale, una chiamata di correo, un urlo di disperazione.

Anche lui ti è passato addosso come un vulcano.

Anche lui se ne sta andando, in punta di piedi, senza lasciare segni, senza sfigurare niente, e le tracce saranno quelle impresse nel nevrasse, tracce che, se uno se ne sta tranquillo, non si faranno più sentire.

L'immunocompetenza è una questione alquanto strana, un groviglio intricato di chi siamo, di chi vorremmo essere, una specie di confronto tra adesso ed il passato.

Non si può spiegare senza considerare la vita in generale.

Qualcosa stride e l'attrito brucia i freni che si consumano, i passeggeri perdono l'equilibrio.

Herr zooster, che viaggiava anche senza biglietto, tira il freno di emergenza, e un po' per opportunismo e un poco per il vuoto che gli si è creato intorno, prende il sopravvento, fa la prima donna, si agita quel tanto da far venir la febbre, compie la sua parabola e poi quasi senza dire niente, piano, piano, gradualmente, lascia il bus.

Una pausa bolliciosa.

E un velo sottile e trasparente scende lentamente a coprire l'imbarazzo di non essere riuscito a trasformare l'infezione in una completa guarigione. Resta qualcosa, non si sa dove, in qualche ganglio sperso nell'intricato labirinto dendritico come traccia di memoria permanente. E i flussi e le correnti mieliniche e assonali incontrano qualche volta nei loro indefinibili percorsi, quest'ospite un po' strano, questo piccolo virus, che si è indovato, tra le pieghe di una guaina di Schwan e un ramo comunicante bianco. Sta lì e non ha rancore per non essere riuscito a devastare l'architettura generale, ha fatto il suo lavoro e poi è tornato a stare dove la biologia ha voluto. La memoria immunologica lo conosce e sa che il rischio di una superinfezione si può evitare lasciandolo decantare.

Venusiana

Sono partito su di una navicella,
così per gioco, per una scappatella.

Ma più mi avvicinavo e più mi allontanavo
così tra un anno luce e un mese siderale
ho perso il conto per ricominciare.

Mi sono abituato a viver congelato.

trascinando un po' impacciato
l'imbarazzo del passato.

Mia bella venusiana
ho visto districarti
tra un bacio e un non lo so
tra un vorrei ma non posso

tra quando si vedrà
il tuo chip di verità?
Perso dietro a queste sciabordature
a questi inutili pensieri
col dubbio umano di sbagliare
ho poco coraggio
e non voglio rinunciare.

Piccoli sarete voi

Rumina rumina questa bobina
scivola in basso la puledrina
passa il cancello che era vietato
eccola a un tratto allo steccato.
Prova una volta, prova di nuovo
salta poi in alto ma cade per poco,
torna indomata a brucare nell'erba
cerca una scusa poi scivola in terra.
Allarga le nari, fiuta il mattino
è la sua pelle a fare casino.

Rimmel

Le menti confuse dal pianto
riconoscono che il nero
è una macchia sopra il bianco
di un rimmel perso sopra il cuscino accanto.
Senza pensieri resto imbambolato
a guardar quella federa
quel segno e quello sbafo
che non è andato via.

Dialoghi interrotti

bracci di ferro
giuste paure
dubbi sfasature
ed altre fatiche

Eccoci qua, di nuovo sulla scena,
ti guardo e chiedo se hai paura.
E tu: «Paura di che?»
Ed io - pedante -:
«Delle solite cose di cui si ha paura,
delle solite cose».
«Ma di cosa stai parlando?
Di quali cose?»
ribatte lei, magnifica e pragmatica,
mentre indaga alla ricerca di un motivo,
di qualcosa di pratico e di nuovo
che possa aver cambiato l'equilibrio.
Ma mentre scava il tunnel rettilineo,
si volta, fa il muso, fa la diva
poi si spinge in un pensiero decisivo

riempiendosi di luce in un sorriso

Sbagli rimedi e consolazioni

Hai sbagliato 10 anni fa ...

dice Lei

Sì, forse, ma no ero così, ero fragile, lo sai

Tu taci e pensi, chi non lo è?

Chi non ha sbagliato?

Così io sogno ...

e mi stupisco a immaginare

in te pensieri che appartengono a me.

E in questa confusione, in questa ambigua simbiosi

io resto affascinato, senza averti

perdonato di non essere con me.

L'AUTORE

Piero Vannucchi (Firenze, 1952) vive e lavora a Firenze.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

LILIANA UGOLINI

P O E T R O N I C A

Ingoiato il programma

di scarto

salto l'attimo

al nonsense

musicato

endeca-sillabe

formiche di cavallo

o stallo di farfalle

fosforate.

Macchina-cervello

sul castello

dei motti

può restare

d'incognito

(cognitio)

generale

verbo scosso

Centella il merlo

merletti (trasferiti lucori)

e il tronco d'angolo spicca
in trasparenze fischi.
Sfrecciano in zampe d'alba
entro foglie
in brivido destate
(l'uragano trascorso)
e l'unghie quattano fluide
l'azzurro rovesciato delle pozze

Programmati caratteri
intrighi d'occasione
nel frullo d'accidenti
è questo andare
fibrillato
in pulsare di ragioni
oltre l'arbitrio

E' un cerchio
di concetti
(narrazioni)
sulla pagina
annerita di parole,
favole a filo
(stringere le fila)
di serpente.

Poetica
scovata al tavolo

di mani
(laboratorio oratio)
le canzoni
spaziano
in mutazioni di pelle
sembiotico lavaggio

Impalpa polpe il tremito
corolle (ave di Venere)
frutto ciliegio in fiore
d'organza danza
in vertice adiposo.
Scontroso svolge un basso
continuo di terra
e in spirito risorge
(abbarbicato al ramo
sospirato d'ascolto)
di sapido torpore
in chiaritudine

Leggo nome e cognome
(parentesi) corsivo
d'assoluto indagare
"sgarro" d'assolto
e l'accaduto
succede in fede di botto
graziato d'infinito

realizzo

Video vento

folate le risate

il cappello sghimbescio

spalle camminate sui merli

medioevali (capriate)

e di scatto scorse

di stupito subito risalto

L'AUTORE

Liliana Ugolini (Firenze, 1934) vive e lavora a Firenze. Ha pubblicato «La baldanza scolorita», Firenze, Salvo imprevisti / Gazebo, 1993.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

GABRIELLA MALETI

M A T E R N O

S'i' fosse morte, andarei da mio padre;
s'i' fosse vita, fuggirei da lui:
similmente faria da mi' madre.

[Cecco Angiolieri]

1.

nulla importava
al fantocchio cacaiolo
tra le brazzia della mamma
nelle serpi della nanna

2.

inquieto logorroico
puntuto zelo
sfrigola la zinnia nel
capestro
son desto mammona
giullare iroso pesto

3.

infantolato nei bracci
am-pappona
sorniona eretta
mi conti la fola
mi sbuffi lo petto
guardona
mi tende lo retto

4.

lustri il pesce d'amore
netti

con sollucchero
e ridi padrona
di me frutto cenciato
del tuo ventre purgato
e ridi golosona
e ridi mammona

5.

tra i tuoi bracci volevo morire
nei tuoi labbri fioccare
uccel mal riposto
mentre il babbo
del tuo cuore faceva mosto

6.

salivato d'umor di zie
inguanciato a crudo
chiappato palleggiato
impetato brancicato
insolfanato
son qui ignudo come un cristo

7.

fungaiola umida spira
spora
mi bracci mi bracci
e sempre
da tentoni mi salvi
ninna nanna
bel bambino della mamma
soffondi tepor
così così luluzzami il cor
riempimi d'amore
il babbo non c'è
lui è il re

8.

in trezze senza pietà
pigolato
vestito dammodo
omeno o doglia
alla scola dei padri
impisciato lo core
mandato

9.

come una canola
anche tu gentil mammona
a volte
tanfi su e giù
per il tuo regno
poco son degno
manaiolo manone
dicesti un giorno
lubrando il magone

L'AUTORE

Gabriella Maletti (Marano sul Panaro, MO, 1942) vive a Firenze. Fotografa, poetessa e narratrice, fra le sue ultime pubblicazioni ci sono due opere di narrativa: «Morta famiglia», Montepulciano, Editori del Grifo, 1991; e «Amari asili», Firenze, Loggia dei Lanzi, 1994. E' redattrice di "L'area di Broca".

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

LUCA CONTI

POESIE SUL VIAGGIO E PER GIOCO

ESCOGITAZIONI SUL VIAGGIO (1987-1991)

«L'esploratore»

Le nitide regolarità
dei suoi occhiali, fragili come bussole,
lo sguardo imperniato sulla carta.
Di mille luoghi ha visto e d'uomini
il volto. Per un mondo non ancora punto
lo segue il materiale viaggiante
delle sue esplorazioni, il sorriso
di uomini impauriti alle porte di case
basse nel vento. Da molti orienti
ha visto il sole e ad ogni ritorno
il tramontare e intorno talvolta il mare.
Per nessunissimo motivo ora tornerebbe indietro
come se fosse egli stesso l'acqua d'un fiume
senza volersi distinguere dal grande fiume.

«Il viaggio»

Mangiò l'esploratore e poi sparì
il sole. Al mattino l'immensurabile
teatro degli uccelli gli svelava
la mole del mondo, la voce d'albero.

*

Ritrovando sguardi umani scoprirono
i muri esteriori, la nuda terra,
di abitazioni. In aggelante notte
un viandante dire grazie al Veggente.

*

Sentire ha il suo senso necessario
nella notte che s'alza tra le stelle;
del flusso continuo del vento non
resta che un segno sottile, per terra.

*

Scrutarono intorno: per lenti alberi
che enormi dalla foresta s'imprimono
come in una lente d'ingrandimento
agli occhi, sguardo verde di foglie.

*

L'esploratore è piccolo e del mondo
che percorre senza posa non sa.
Si sfocano le palme arcuate, curve
esili, all'incertezze dell'occhio.

*

Bagliori muti per un temporale
da questo loro punto così estremo.
Per contorti sentieri perse forma
il sommo buio dell'inesplorato.

QUATTRO SCHERZI E UN DUBBIO

1. «T'amo»

T'amo, t'amo dolce creatura
e solitario lo esclamo
componendo poi una mia poesiola
che declamo.

Anche per questo m'incatramo
di sigarette il polmòn,
perché mi duole il cor
la milza e l'intestino
per interno guerreggiar.

T'amo, t'amo,
ti chiamo,
non rispondi.

T'amo, t'amo,
lo proclamo,
t'amo,

per quel che sei e che siamo
io t'amo,
e andiamo!

Ma tu niente,
e io gramo
ancora dico T'AMO!

2.

Addio mia bella, addio
vado a lavorar nel televisor

3.

rice vermicelli n° 2
and gin-seng bought
in Chinatown at 6 o' clock
in the evening were my daily meal.

4. «Pezzo rock»

interiezione
domanda
infrazione
grido
assolo di chitarra
cresce
DUECENTO MILIARDI DI CONTRATTO
modulazione
rullo di tamburi
contrattempi di batteria-bocca impastata-grida
rallenta
gran finale
applausi (il pezzo è live).
SESSANTA FERITI NEI DISORDINI

5.

ma non sarà che nelle due dimensioni
di qualsiasi foglio
si nascondono sottili finzioni ?

L'AUTORE

Luca Conti (Roma, 1965) ha pubblicato «Inter Rail Man»,
Roma, Stampa Alternativa, 1991, e «Guard Rail», Roma, Stampa
Alternativa, 1993.

IL TESTO

[Si tratta di una selezione da «Poesie 1987-1993», il primo
titolo della collana "Biblioteca Uroboro".]

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

ALESSANDRO FRANCI

S E N T I N E L L E

Al muretto di congiunzione dei due camminamenti le sentinelle s'incontrano, si guardano appena, o per meglio dire l'una dell'altra intuiscono la figura per via dell'oscurità, e tornano subito indietro.

Da quando hanno montato la guardia si sono visti tre volte al muretto, sempre puntualmente come avessero sincronizzato il passo. Adesso (è la quarta volta) uno dei due militari si siede, allora anche l'altro decide di sedersi: sembrava proprio un invito, e doveva essergli sembrato quasi una scortesias tornare indietro e continuare per il camminamento. Sono per qualche attimo in silenzio, non si guardano neppure ora che a pochi centimetri potrebbero vedersi; tutti e due con il fucile fra le ginocchia fissano i lontani punti luminosi sotto i tetti della caserma e delle ridotte davanti a loro. Poi quello che si è seduto per primo, senza voltarsi verso il commilitone fa: «Che ore sono, lo sai?»

«Le due e un quarto» dice l'altro tirando fuori dal taschino della tuta da combattimento un pacchetto di sigarette, e aggiunge, guardando l'altra sentinella: «La vuoi?» E porge il pacchetto con una sigaretta che fuoriesce.

«Grazie, ma non si potrebbe, lo sai, no?»

«E chi se ne frega se non si può, chi vuoi che venga a vedere».

Tutti e due accendono la sigaretta e si mettono di nuovo a fissare quei punti giallini sotto i tetti della caserma, e gli sbiaditi piazzalotti disadorni schiariti da quelle lampade minuscole. Poi uno dice:

«Chi c'è di là?»

«Di qua nulla, il muro di cinta della caserma e basta».

«Allora tu che devi sorvegliare?»

«Il muro di cinta della caserma!»

Sembra che non abbiano ora più argomenti, sono di nuovo in silenzio. Uno fa roteare la cicca accesa formando nel buio dei cerchi rossi, poi:

«E di là cosa c'è?»

«C'è il deposito dei camion e certi magazzini...»

«E tu che devi fare?»

«Mah non lo so, mica me lo hanno detto, penso che debba fermare chiunque tenti di avvicinarsi. Perché a te lo hanno detto cosa devi fare se vedi qualcuno?»

«No, ma chi vuoi che ci venga dentro una caserma. Io non vedo l'ora di uscire».

«Certo anch'io non vedo l'ora».

Cercano intanto, profittando del bagliore della cenere,

di guardarsi meglio in faccia, di capire se per caso si siano già visti. Poi quello che sorveglia i camion dice:

«Una volta sembra che il comandante della guardia venne proprio qui con tutti gli altri passando per il prato per prendere di sorpresa la sentinella».

«Ah sì, e c'è riuscito?»

«Ha cominciato a sparare all'impazzata e alla fine quelli che erano con lui si son cacati addosso e si sono messi ad urlare...»

«Lo sai che non si potrebbe neppure parlare, né fermarsi qui sul muretto...»

«Lo so lo so, e allora? Chi se ne frega, chi se ne frega se non si può fumare, parlare, fermarsi, chi se ne frega».

«M'è sembrato di sentire un rumore» fa l'altro all'improvviso e si alza, imbraccia il fucile e con gli occhi divenuti una fessura guarda in basso il prato nero; getta la cicca in terra e la pesta più volte.

«Ho sentito un rumore proprio là in fondo, là, vedi?» E indica col dito il buio in una vaga direzione. Quello seduto non si scompone, continua a fumare e dice:

«Ci sono i topi, ci sono, anche gatti, dove ci sono i topi ci sono sempre anche i gatti».

«Veramente, dove ci sono i gatti tanti topi non ci possono essere».

«Li ho visti, ce ne sono a centinaia, è pieno di topi qui, ma anche di gatti, stanno sopra i sassi di giorno a prendere il sole, e la sera vanno a caccia di topi».

Allora l'altro si siede nuovamente, poi fa:

«L'ultima volta ch'ero di guardia è suonato l'allarme, era quasi mezzogiorno, ricordi? Due settimane fa, giovedì era, era giovedì; e sai dov'era la mia postazione?»

«Dov'era?»

«Nei cessi della Compagnia Comando».

«Nei cessi?»

«Nei cessi, proprio nei cessi. Dovevo andare alla finestra che dà sul muro dall'altro lato, però i cessi erano chiusi. Dopo le dieci li chiudono i cessi».

«E allora come hai fatto?»

«Sono andato in fureria dal piantone, e quello s'è incazzato come una iena: all'inizio non ci voleva credere a questa storia dei cessi, poi alla fine s'è convinto e mi ha aperto. Allora sono andato alla finestra con l'MG appoggiata al davanzale, e loro tutti lì intorno a guardare e prendere per il culo».

«E poi?»

«Poi niente, è venuto il tenente e siamo tornati via».

«Io invece ho lucidato le ruote dei camion con il lucido da scarpe...»

«Con il lucido da scarpe?»

«Con il lucido da scarpe, nero».

«E perché?»

«Mah non lo so, a me non sarebbe mai venuto in mente».

«Allora perché l'hai lucidate?»

«Perché il tenente ha detto: prendi il lucido da scarpe e dallo alle ruote dei camion».

Poi stanno in silenzio ancora un po', qualche attimo, e anche intorno c'è silenzio, gli unici rumori sono rare auto che passano lontane sui viali di circonvallazione; l'aria è fresca, ma ancora deve andarsene via tutto il caldo della giornata. Dopo questi attimi di silenzio, iniziano a parlare

insieme ed ognuno sta per proporre la medesima cosa.

«Sì, facciamo un altro giro. A proposito, quanto manca alle tre?»

«Venti minuti» fa l'altro già in piedi.

«Gli ultimi venti, poi a nanna».

«Sì, gli ultimi. Be', ciao ci vediamo dopo».

L'altro s'è già incamminato, non si vede più, si odono solo lenti passi sullo sterrato del camminamento.

L'AUTORE

Alessandro Franci (Firenze, 1954) ha pubblicato «Senza luogo», Firenze, Salvo imprevisti / Gazebo, 1988 (poesie); «Delitti marginali», Firenze, Gazebo, 1994 (prose); ed è redattore di "L'area di Broca". Vive e lavora a Firenze.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

RAFFAELLO BISSO

O T T O R A C C O N T I

VUOTI A PERDERE

"-Un delirio psicologico, gravido di morte..."

A. -Cos'ha detto?

L. -Credo parli del film che è appena finito.

A. -Minchia. Meno male che stava finendo.

L. -Non bevi?

A. -Sto bevendo.

L. -Mi sembra che il tuo bicchiere sia sempre pieno.

Il mio invece sale e scende.

A. -Non ti preoccupare che non ce lo lascio.

Non è male questo vino, vero?

L. -No.

A. -Sai chi sia quella tipa?

L. -E' sempre qui.

A. -E' piacevole.

L. -Mh.

A. -Vieni spesso qui?

L. -No.

-

A. -Non l'hai più vista?

(Silenzio)

L. -No.

A. -A cosa stai pensando?

L. -Forse cerco di non pensare a qualcosa.

A. -A cosa non stai pensando?

L. -Ecco, attraverso il vetro della bottiglia giungono immagini sfocate... come guardare il passato al di là di un vetro spesso, e di un liquido colore delle lacrime.

A. -Hai bevuto troppo, se mi è consentito chiederlo?

L. -No, ma sto dicendo lo stesso delle cazzate.

(Silenzio)

Vedi, un tempo...non più di un anno fa...quasi tutte le sere ci trovavamo così, davanti a un bianco, in qualche bar.

A. -Già.

L. -Adesso invece...
A. -Mh.
L. -Sai, era diventato...fisso, inevitabile.
Come un lavoro. Mi sembrava...a volte ne provavo quasi fastidio.
Non pensavo che avrebbe potuto finire.
A. -Mh.
L. -Anche vedere lei mi sembrava una scadenza fissa.
Ero insofferente, come a tutte le cose che...
finiscono per colorarsi di una patina di abitudine.
Quando poi qualcosa finisce, forse quello che si rimpiange non è tanto la cosa in sé...
A. -Mh?
L. -Ma proprio quell'abitudine.
(Silenzio)
Non è maledettamente..
A. -Lascia perdere.
L. -Hai ragione.
A. -Era a questo che stavi pensando.
L. -Mh.

-

A. -Sai, mi son fatto una bella discussione l'altra sera.
L. -Argomento?
A. -Sposarsi in chiesa.
L. -Con chi?
A. -Madre della tipa. Provato a dire che non sarebbe stato male sposarsi in comune.
E' stato un po' un mezzo incidente... una discussione di quelle veramente penose.
(Silenzio)
Per lei dev'essere stato abbastanza spiacevole.
L. -Dici per la madre?
A. -Dico per la tipa.
Alla fine la madre ha detto: "Perché so che tu ci credi, in fondo in fondo..."
L. -E tu che hai risposto?
A. -In fondo in fondo, no.
L. -Mh.
A. -Però, vedi, è una figata...
L. -In che senso?
A. -Sono arrivate le finestre...
L. -Dio mio.
A. -Vedi, non sembrano delle finestre...
L. -Dio mio.

-

A. -Andiamo?
L. -Aspetta ancora un momento. Cosa ha detto quel tipo quando siamo entrati a proposito del delirio e del film?
A. -Sei ubriaco?
L. -No.
A. -Ha detto gravido di morte.
(Silenzio)
L. -E perché cazzo ci dev'essere un imbecille a dire

morte appena entriamo nel bar, proprio stasera che ci si vede a bere... forse per l'ultima volta.

A. -La cosa ti urta?

L. -Ho paura.

A. -Paura di che?

(Silenzio)

Di rimaner s..?

L. -Lascia perdere. Andiamo.

A. -Aspetta. Vorrei concludere con due frasi. Una è di un nostro vecchio amico. L'altra è del mio ex capo.

L. -Vai.

A. -"Pensavo che la vita fosse più bella".

L. -L'altra?

A. -"Eravamo felici e non lo sapevamo".

(Silenzio)

L. -Andiamo.

A. -OK.

CHEAP TRILLS

I.

CHICAGO, INSTITUTE OF ARTS. Avvicinandosi alla cassa, aveva visto il manifesto appeso dietro il banco, e la scritta in calce al manifesto, e aveva riconosciuto il quadro. Una realtà americana decantata da qualsiasi sogno, nuda e trasognata: vetrine, parafanghi, uomini, strade. Nitido come un fotogramma, era Hopper.

Gli era tornata in mente, come sempre, la poesia di Ginsberg, e probabilmente avrebbe sorriso, del sorriso a buon mercato di chi non ha molto da perdere, ma non fece in tempo. Lei aveva detto un "come stai". Volgendo leggermente la testa aveva visto che stringeva la mano a un uomo, che aveva piegato la testa, che aveva un'espressione più indifesa e più bambina, che le erano avvampate le guance.

Aveva pagato, e si era avviato verso l'uscita. Lei non l'aveva seguito subito.

Mentre ripensava tutte queste cose, appoggiato ad uno scoglio casuale, sotto la luce della luna il mare era una tavola di ardesia e il cielo un fondo di velluto nero, con un antico monile d'argento appuntato. Poche nubi sfilacciate e barocche. Si vedeva come di giorno, e probabilmente si poteva camminare sull'ardesia fino alle luci dei pescatori che brillavano al largo.

Se avessi saputo che la riviera potesse essere così bella, si divertì a pensare, non mi sarei sbattuto sino al Messico, e alla California. Forse. Anche il vecchio Hem si era piroscafato fin qui dall'Illinois, d'altra parte, al tempo delle ritrovate aquile e dei littorî. Un motivo ci doveva essere. He he.

La realtà dovrebbe avvertirci, si disse confusamente,

quando sta per avvenire il disastro. Segni nel cielo, il volo degli uccelli: un rumore improvviso di vetri infranti. Che non sarà più come prima. Come l'annuncio della morte. Like the stillness in the air, between the heavens of storm. Dickinson. Rabbrividì.

Mentre lei si tratteneva presso un tavolo, egli l'aveva aspettata vicino alla porta, osservando l'America appesa alle pareti del locale: il poster della zuppa Campbell, Budweiser, Lite, i camion all'aerografo, la scritta EAT in neon rosso che lampeggiava. Gli ricordava qualcosa. L'America.

Aveva pagato anche la parte del conto di lei: qualche migliaio di lire.

Usciti dal bar, avevano camminato a lungo in silenzio e lei aveva continuato a guardare avanti a sé; poi, con mezzo sorriso, guardando sempre avanti, aveva detto:

-Sai, era lui.

In seguito si stupì di tutte le considerazioni che non fece: giunse direttamente alla conclusione che qualcosa era cambiato, ormai. Cosa, non lo sapeva esattamente; anzi, lo sapeva benissimo. Forse, non importava. Si domandò se il sapore di cloruro di sodio, che gli restava in bocca, fosse dovuto solo alla Margherita che si era calata poc'anzi nel locale surfistico.

Erano poi giunti ad un angolo tra gli scogli che qualcuno avrebbe potuto definire incantevole, e si erano fermati: lei si era seduta sulla rena, lui, senza premeditazione, qualche metro più in là.

Sedette, cavò di tasca il tabacco, arrotolò sommariamente una sigaretta e la accese. Che fortuna, pensò, mentre proteggeva la fiammella col cavo della mano, che gli Dèi ci abbiano dato il tabacco. Perché un uomo quando non sa più cosa fare, quando non ha proprio più niente da fare, si può accendere una sigaretta.

Si alzò e si appoggiò a uno scoglio.

Sapeva di dover sentire un legame quantomeno genetico con quegli scogli, col mare, le case e le pievi appoggiate sui monti in faccia al mare, la gente del mare. Per la prima volta, provò un sentimento del genere; ma subito, lo percepì come lontano, e inutile. Come le carezze della donna che, silenziosamente avvicinatasi, gli sfiorava i capelli, le spalle, il viso.

Pensò che probabilmente il quid del brivido erotico sta tutto nel significato: ed era per questo che le carezze ardenti a buon prezzo, nei locali delle Antille alla García Márquez, tra birra messicana e cosce color cioccolato, non lo avevano mai gran che attirato né appagato.

Se ne impara sempre una nuova.

Lei si accorse di aver giocato una carta falsa e si allontanò di qualche passo, impercettibilmente; lui percepì benissimo. O meglio, pensò, la birra messicana mi ha sempre appagato, altro che.

Lasciò riposare lo sguardo e i pensieri sul litorale illuminato. Una camicia nera in bicicletta, a livello di Savona, una multa. I 49 racconti, letti un po' di anni fa. Non preoccuparti, bambina, non c'è niente per la quale.

Capita, a volte, che un fuoco si spenga: non pensarci due volte, va tutto bene. Peccato, però. Siamo qui per così poco.

Si volse, cercò con gli occhi la gradinata, fece un cenno stanco.

"OK. Andiamo".

II.

La aveva riaccompagnata navigando alla cieca tra i fasti e gli orrori della periferia industriale, tra torri metafisiche e file terminali di luci arancioni, vicoli neri di terrore e cattedrali totemiche spente.

I nastri di luce rossa e bianca sull'autostrada, le mille lampadine di una raffineria. I lumini di un cimitero. Sentì lo stomaco torcersi per l'orrore.

Aveva guidato fino a casa di lei. Fermò il motore, d'abitudine.

Mancava qualcosa, e per sostituirlo e ingannare l'imbarazzo lei aprì lo sportello dell'auto, e fece per scendere.

Lui sentì il soffio freddo della realtà e della notte sul viso e capì che ogni muro d'indifferenza si può incrinare: pensò alle ombre, che non si possono stringere. Capì che il momento era netto e irreparabile come il lacerarsi di una pagina: capì che la morte era dietro l'angolo e avrebbe vinto e anche in quel momento stava vincendo e che i pianeti avrebbero continuato a girare l'uno intorno all'altro indifferenti per sempre e che di loro due non sarebbe rimasto neppure il nome; capì che doveva dire qualcosa perché era già troppo tardi.

-Scusa.

-Sì?

Lei era già quasi un'ombra che sfuggiva dalla luce gialla dell'abitacolo, verso l'oblio infinito e il vento, nella notte di periferia.

Esitò.

-Mi devi cinquemila lire.

La ragazza esitò un secondo poi scese, sorridendo di disprezzo, sbatté la porta e sparì.

Pensò che lui avesse scherzato.

L'ALTRO

I.

Jeremy siede e viaggia. A pochi centimetri dal suo naso, il vetro sporco che lo separa dal mondo: dal consueto, l'orribile e il piovoso: dall'inesorabile mattino.

E' giorno già da un pezzo, ma le luci arancioni continuano a vegliare la periferia: come ad aiutare la luce naturale a combattere la pioggia di piombo e noia che ha saturato l'aria, e continua ad azzerare le variabili di

questo giorno. E a riempire di rombo la testa di Jeremy.

La pioggia rassicura gli animali e le creature semplici, e Jeremy è tranquillo. E mentre perdura in velocità e scroscio, nella testa di Jeremy questo si trasforma lentamente in un rombo.

Ai lati della ferrovia, pietre e scarpate e nessuna pianta ormai che tenti di opporre un po' di verde; relitti ferroviari di varie e diverse epoche appaiono fugaci nel campo visivo. Scheletri ossidati e spannellati: quali esausti, e inclinati sul fianco, quali con la prua sollevata, le ruote anteriori rampate, il capo ancora ornato di rami che anelano al contatto con le lontane linee aeree, nell'estrema impennata di araldico orgoglio.

Ma anch'essi color caos, color pioggia e color luce al sodio, nella comune sinfonia tonale. Uniti al colore e al rumore: grigi, come la giacca di Jeremy.

I capelli di Jeremy sono pure grigi.

Quando il treno ferma, una lieve vibrazione prodotta dal momentaneo riposo di rame dei grandi motori del treno fa vibrare le carrozze, i vetri, i sedili in pelle sintetica, le natiche e l'intestino di Jeremy. E Jeremy si abbandona con gli occhi socchiusi all'elementare voluttà preedipica. E un ricordo altrettanto elementare si fa strada nella sua coscienza (... non è sicuro che si tratti di un ricordo...), e sostituisce quadretto per quadretto la realtà circostante. Perdono fuoco i sedili blu, i volti paonazzi, i gialli impermeabili, ciò che Jeremy osserva: anche il volto della donna fissata da tempo e che, lo sentiva, stava per suggerirgli un'idea.

II.

In principio, esisteva nei viventi un modello del mondo non linguistico: nel senso che le loro mappe dell'esterno non prevedevano un'interazione con gli "altri" linguistica ma attraverso processi fisici.

La luce viene da un lucernaio sul soffitto in cemento armato.

Su una parete due finestre basse e lunghe con le serrande in metallo smaltate di grigio. La serranda basculante di una delle due è semiaperta: la striscia di esterno è grigia e rigata dalla pioggia inesorabile.

Pareti in cemento armato.

Né ingresso né uscita.

La stanza sembra piuttosto una piccola officina in disordine.

Molti rotoli di cavo sdipanati per terra.

Di ogni colore.

Jeremy si piega, si inchina, si inginocchia: c'è molto da mettere in ordine.

Forse in lontananza, fuori, gruppi numerosi percuotono lamiere.

Arrotola i cavi e li ripone in scatole di cartone. Le

scatole di cartone vanno sotto i tavoli di metallo. Sono quasi tutti a posto.

Ma sul cemento ora c'è dell'altro: Molti oggetti.

Lui li guarda e li muta e sorride, col volto di un bambino che ha trovato finalmente un gioco. Le orbite si ingrandiscono mentre il mento si rimpicciolisce, la fronte si fa ampia e piatta.

Geremy combina gli oggetti trovati nella stanza seguendo un'elementare logica simbolica: a colore corrisponde colore, a segno segno.

Gli oggetti sono ora ridotti a forme geometriche elementari; Geremy infine ne sceglie uno. Un sorriso gli illumina il viso.

Forse gli oggetti sono diventati la trama di quadrati di colori diversi che ora lastricano il pavimento. Geremy guarda la nuova rappresentazione incomprensibile, indietreggia e barcolla, prima di essere preso da un terrore cieco e primitivo.

Qualcosa cammina sulla sua faccia e scivola verso il collo. Si porta rozzamente la mano al volto, ma la sensazione sembra essere impermeabile al gesto, incollata al di qua della coscienza.

Mentre i suoi gesti si esauriscono inutilmente sul volto deforme, la finestra alla sinistra di Geremy si ingrandisce sino a sostituire la parete.

III.

[La pioggia calda e di ruggine continuava a cadere sul mondo esterno di metallo & grigio]

La vibrazione e il sedile blu sono tornate sotto di lui - & il finestrino a sinistra - ma la sensazione riaffiora alla coscienza.

Un filo di saliva gli cola sulla gota ispida & grigiastria. E Geremy si porta davvero una mano alla faccia; poi vi fa scivolare entrambe le mani aperte, come per lavarsi il viso.

Tranquillizzato, alza finalmente lo sguardo sui suoi compagni di viaggio - sorprende il campionario di volti che imbarazzati si distolgono da lui. La donna di prima - che ricorda qualcosa... - finge di guardare altrove, si alza e si gira per mascherare il disgusto e va verso l'uscita.

Anche Geremy si è alzato e ha sceso i gradini del vagone. Pensa ai precisi oggetti trovati nel garage; palpa nella tasca la rudimentale lama di acciaio ricavata da un rottame. Ora, segue con l'occhietto azzurro la signora che si allontana sulla banchina voltandosi indietro di tanto in tanto. Pensa che può raggiungerla e ucciderla negli ancora deserti, bui androni del sottopassaggio.

NAUFRAGIO

I

Perchè si era recato lì, perché.

Sapeva, chiedendosi perché, formulando la domanda a parole, che non c'era alcuna possibile risposta conscia. Sapeva solo che stava bene, ora, appoggiato alla nebbia e alla sensazione di essere terribilmente solo: che era quello che aveva cercato, nella fuga consueta di ogni domenica. Alla sensazione di assoluta solitudine se ne associava un'altra altrettanto rassicurante: non aveva possibilità di tornare indietro. Di andarsene. Come l'elemento di una folla fissato per sempre su un quadro: imprigionato, finalmente, nel paesaggio, dalla bidimensionalità della figura.

Il paesaggio. Soddisfatto, contemplava la marina fluviale, le barche, vuote e inutili, le case, anch'esse vuote e inutili. Le case: addossate sulla ghiaia, che si affacciavano sul Po. Ammirava, in un'estasi assolutamente statica, il progredire del meriggio, della domenica. Qualche increspatura circolare sulla superficie faceva risaltare la scialba quiete dell'acqua priva di onde: ma non notava nemmeno quella, occupato da altre onde che gli si formavano di quando in quando nella mente, dove qualcosa navigava, affiorava, naufragava nel cemento delle architetture dove con passiva ostinazione cercava di fissare almeno un ricordo.

Godeva, mentre il fluire del sangue si assimilava allo scorrere lento e disteso del fiume, di un tiepido abbassamento del tono vitale, abbandonandosi ad associazioni casuali, ricordi veri e presunti, pensieri ora concatenati e lievi come i cerchi che fa un sassolino gettato nell'acqua, ora liberi e inconfessabili. Le case grigie mutavano assumendo parvenze familiari: una grande Boccadasse si illanguidiva lungo i chilometri pianeggianti del fiume.

D'un tratto, qualcosa venne a incresparsi la piatta superficie della sua calma, il sedimentarsi dei suoi pensieri, la rassicurante sensazione di essere immerso fino al collo in un liquido tiepido. Come se tutto avesse un moto bruscamente interrotto, come il sogno che sta per essere spezzato dall'istante del risveglio.

Un ricordo di poche ore prima: quando aveva schiantato la lucente fusoliera della sua Pontiac contro le cripte in costruzione di un moderno cimitero di periferia...

Gli innumerevoli fotogrammi dell'ultimo istante prima dell'incidente che convergevano, che si fissano, nell'attimo dello scontro, nell'incontrollabile fracasso: poi il silenzio, poi solo il grigio del cemento, il bianco delle colonne e delle lamiere. Si era allontanato barcollando dal relitto, certo che il Fiume non fosse lontano.

II

Be', pensò, ora la mia locazione nei confronti del mondo non era dissimile da questa: era aliena.

Pose un limite al dilagare del paesaggio: la mano destra, le dita leggermente arcuate, con le quali mutilava il paesaggio, isolandone particolari e scorci alla ricerca di qualcosa di familiare.

Acqua, ciottoli, case. Gli tornarono alla mente mille altre marine invernali, le infinite grigie domeniche pomeriggio trascorse seduto sulle pietre, su una spiaggia della riviera di Ponente, guardando i chioschi chiusi e l'arenile deserto, mentre il rumore della risacca, con le grida dei gabbiani e lo strepito delle radio dei rari passanti, giungeva attutito e decontestualizzato dalla periferia della coscienza.

Guardava il fiume e tornava a quegli abissi di inutilità, accostandoli. Non cercava immagini familiari, rassicuranti e regressive, ma ne cercava il fondo comune di tedio e di attrazione, che dava a quelle come a questa la falsità di scenografia...

Una lunga fila di lampioni bianchi: una passeggiata. Anche qui.

Chissà, forse un giorno avrebbe rivisto quel paesaggio. E quel giorno non sarebbe stato solo.

Riguardò la fila di lampioni bianchi, ne colse l'assurdità. Capì che stava sognando.

I RATTI NEL SUGO

ANNUNCIAZIONE

(STRISCIONE STESO TRA DUE CASE O MESSO DEGLI DEI STREPITANTE CAMIONCINO CON MEGAFONO NELLA CAMPAGNA DI AGOSTO A MEZZOGIORNO)

14-15-16 SUL PIAZZALE DELLA CHIESA GRANDE
FESTA GASTRONOMICA

L'OFFICINA DI VULCANO

Lamiere zincate, tavole di legno, piastre di marmo. Rossi pezzi di carne, calderoni neri, strisce di stoffa rosse sulle fronti.

Lampadine accese in pieno giorno ondeggiavano.

Sotto gli stand piombati zincati ondulati, massaie flaccide sudicciano. Girano negli immondi calderoni pezzi di materia con rozzi bastoni. Di tanto in tanto qualcosa affiora, gira tre volte e riaffonda.

LE MANDRIE DI ELIO

Greggi di fragili piatti di plastica candidi impilati in sacchi di plastica trasparente. Vengono estratti uno a uno da mani frettolose e subito stuprati da una chiazza di ragù.

Innumerevoli le vittime già abbandonate a vari stadi di massacro sui tavoli ingombri.

L'UOMO ALATO

Un uomo grigio ondeggia in cima a una scala - avvitando una lampadina - tenendosi alle lamiere - investito dai fumi grassi di mille calderoni. Se fallirà la presa e cadrà - nella bocca aperta di un tegame - sarà cotto e condito
servito
accomodato con polenta
pagato
DIVORATO da MASCELLE VOGLIOSE incastrate in volti gocciolanti
sudore

LE ERINNI

Insidiano i commensali (i condannati? i commensati? gli officianti? i santi? gli unti?) strappando i piatti semipieni. Erinni di 14 anni dal volto altro e paonazzo, grembiuli unti, si riempiono le braccia di piatti abbandonati pieni di ossi, sughi, bucce, macchie, cicche, palle di tovaglioli.

Particolare raccapricciante - sorridono!

LA SECONDA PIAGA

Un uniforme tappeto grigio di velluto tappezza il piazzale, una marea di ratti uniformi e fitti, dediti e lineari, che ondeggia a flutti tra i piedi surriscaldati dei mascellanti.

Vermi enormi strisciano tra i tavoli.

Nessuno sembra accorgersene.

IL SIBILO DELLA SIBILLA

DI TANTO IN TANTO Il brusio dei dannati è interrotto dall'atroce SFRIGOLARE di un pezzo di carne rossa buttato su una piastra incandescente.

GLI STALLI DI AUGIA

-Sale il livello dei ratti, le teste si buttano indietro per l'insopportabile calura, per l'inconcepibile travaglio della distruzione.

-Ondeggiano le lampadine sotto le loro volte di metallo

-Movimenti a ZIG ZAG tra i tavoli

-FILE DI CAPI CHINATI col muso nella greppia - sudano rivoli negli intingoli

-PIATTI PIENI: - arrotolate serpi di salsiccia color morto di peste

- termitai di polenta

LA LEZIONE DI ANATOMIA

DA
UNA
POR
TA
SEMI
CHIU
SA

La cucina. Da un tavolo ingombro di membra crude, un uomo alza il braccio destro sopra il capo, nella sinistra un coltello. POSA PLASTICA: l'uomo resta con il braccio sollevato e due metri di salsiccia in mano, mentre col coltello ne taglia l'altra estremità.

LA SFINGE

In fondo al piazzale, ieratica, seduta sulle zampe posteriori, la Chiesa osserva con i suoi grandi occhi a forma di cuore rovesciato...

REGRESSIONE #2

Perfetto è l'orizzonte alla città che si frantuma.

Mare: un rigo azzurro.

Il rigo sotto, l'acciaieria: scheletri e lastre, la lunga schiena seghettata. Gru immense allo sbiadito orizzonte.

Un'altra riga sotto, lo schema della città dai tetti grigi: rettangoli e quadrati.

La via di sotto. Ciclomotori blu, uno rosso, un cane bianco, e nero. Un arido balcone; due avambracci posati nella luce: i suoi. Moto browniano di ragnetti rossi. E un pensiero coerente: una formica.

E' l'ora più calda. Periferia nella gloria liquida di luglio.

Marciapiede ingravati di calura: ridisegnati gli ingombri delle case, in spigoli più semplici di cubi e di rettangoli. L'ombra liquefatta è un passante: tra una sigaretta accesa e una gettata; uno sguardo rapido, minimo, gettato di traverso per attraversare il rio di asfalto nero versato.

Sospeso in aria, il rombo dell'autobus (rapprese molecole di tedio), passano coppie danneggiate di calore.

Lui no, lui è là, gli avambracci sul balcone - pantaloni di velluto maglietta blu occhiali da sole enormi esagonali - i denti puntati verso l'orizzonte.

L'eccesso di luce violenta i muscoli della faccia, tirata verso gli occhi la pelle scopre i denti; la facciata del palazzo lo sovrasta, e gli copre le spalle come un mantello - nella muraglia di mille facciate grigie un puntino

immobile ascoltando.

Ascoltando tutti i suoi Incubi e le sue Lesioni,
ascoltando l'Assenza di Movimento, ascoltando la Musica. La
musica è prodotta dalle rocce grigie e dalle superfici di
cemento percosse dalla luce, melodia infinitivamente
ripetitiva rappresentata sul piano dai complessi percorsi
dei ragnetti rossi.

E ascoltando la ritmica scandita dagli ingombri in
prospettiva delle case.

Di colpo
-l'orizzonte è l'onda di calura è gelatina colorata -
un movimento impercettibile dei muscoli del viso
(un puntino argenteo percorre la pista dietro l'acciaieria)
i suoni più densi e cupi
(sopra la linea del mare la scheggia luminosa punta
l'orizzonte ora)
Lo sguardo lungo la scansione di rettangoli
-non verrà più la sera- :

ora lascia il pensiero entrare nell'appartamento,
espandersi e girare, fissare per l'ennesima volta il
disfacimento e la compassione appesa alle pareti - la fase
finale di alcuni uomini e animali - legati a sedie
elettriche o su poltrone di treno o su poltrone da dentista
o legati a se stessi o a coppie, in inaccettabili colori di
follia e di amore - regali di un dimenticato qualcuno -
quadri -:

Si muove veramente, entra nell'ombra dell'appartamento
appigliandosi goffamente a mobili e stipiti - anche lui è
un'ombra, l'oscurità gli fora le pupille con mobili chiazze
bianche -

esce con un braccio occupato, con un peso rettangolare e
squinternato: una risma di A4 un tempo bianchi come agnelli
e ora coperti della sua scrittura regolare e aghiforme.

Le mani piegano e a lanciano, danno vita
(la materia prima è una scorza bianca e duttile e il
principio vitale l'inchiostro che la copre)
a sagome affilate e ripetitive
(le parole trovano la via di fuga da lui in ogni
direzione ora)

Icaro ha escluso il proprio corpo dalla fuga: e affida la
sua flotta di ali leggere alla città, ai gradienti termici
scanditi dalla ritmica palazzo-via, palazzo-via...

I SHALL BE FREE

"Caro Fred,

tengo sempre la tua pistola nel cassetto e la guardo veramente spesso con amore e commozione, senza tradire i miei e i tuoi occhi ormai umidi e buoni come di un cane bastardo da sopprimere. Ripeto la guardo veramente spesso".

Ma il Mondo è veramente l'Inferno e Morte Disperata o...?
Signora, Signora, Signora...
-Se mi dà una mano vediamo di fare un lavoro veramente furbo... o...

Società Cattolica S.Maurizio 3 campi da bocce muri gialli impavesati bandierine 10x5cm luglio imperversante 3 orologi segnapunti sul muro giallo o lo abbiamo letto su qualche libro e per credere una volta per tutte che lo fosse abbiamo cercato nel fondo di altre bottiglie e altri libri Inferni più maneggevoli e portatili affidabili e inaffondabili

"Da parecchi giorni porto ovunque vado nella mia valigetta nera ormai masticata una Bibbia tascabile insieme al Latino e al Tedesco del cielo stellato sopra di lui, con la scusa di leggere le lettere di Paolo prima o poi perché non siamo a Natale ma a luglio, non cerco nessuna scusa comunque"

Inferni portatili e dotati di rotelline un po' pesanti ma maneggevoli puoi portarli ovunque passano indenni anche il controllo delle X-Rays Machine negli aeroporti.

Appoggiato al serramento aspetto che il Sole mi faccia sublimare - guardo il 59 che conquista lo spazio - oscurare per un attimo il cortile giallo con i 3 segnapunti penzolanti

"Caro, caro Fred... qui il calore rende l'aria prismatica ma dove sei adesso non scrivi più lettere a Dio ne sono certo."

La mia mano che cerca Paolo cerca delle scuse in realtà scivola sempre più scopertamente verso la Pistola nel cassetto - quando arrivo Qui trasferisco tutti i libri dalla valigetta nera al cassetto - ma la mano va verso l'ordigno di Fred sempre più - in realtà non è ancora il momento di usarlo ma quanto dipende da me quanto? -

"Perciò tu uomo, chiunque sia tu che giudichi, sei inescusabile; poiché nel giudicare gli altri, tu condanni te stesso; tu che giudichi, fai le medesime cose".

Chi può giudicare me che ieri sera - nel giudicare me stesso condanno forse gli altri? - le carezzavo i capelli carezzando il caos solo perché viviamo in case di fango (l'Eternità dorata?) <e diciamo che mi facevo schifo?>

E - cos'ho trovato nel cassetto invece della Pistola? -

- e perché non posso scrivere una parola dove ci sia una ç?-

vedi due righe sopra: un'altra Bottiglia

Di che colore sono gli occhi tuoi? Se me lo chiedi non

rispondo

"Vecchio Fred, perché a Torino nei giorni di bassa marea, quando i vigili non ti lasciavano in pace, non hai provato a canticchiare così:

Dubidi dabidi dabidi dabbi-dubidi
dubidi dabibi dabidi dabbi-da

Scusami, Fred, sono tutti scherzi del caldo, forse lo sei anche tu, probabilmente lo sono anch'io."

E non è forse vero che dobbiamo morire tutti, tutti?

II

-Bisso fammi un favore vammì alla San Maurizio prendimi un ghiacciolo alla menta...

Attraverso dopo che il 59 è scomparso all'orizzonte - strani animali - (forse un giorno avrò anch'io settant'anni e sarò tra campi da bocce e muri gialli e sarà luglio e ricorderò) come fanno a respirare infatti muoiono più vecchi d'estate - Finiti alla menta finiti finiti finiti

"Diciamolo che non è qui il problema, Fred. Non parliamoci falsamente che l'ora si va facendo tarda. E forse anche questo luglio finirà col passare, anche se ostinatamente lo nega, con i suoi après-midi infiniti di senza-parole nelle soffocate gole, le nostre."

Forse oggi è il 31 luglio e ho la certezza assoluta che domani sarà il 32 io sarò ancora qui dopo un'altra notte insonne a guardare il S.Maurizio da dietro i miei Wayfarer lucidi, la fronte imperlata a pensare a lei tra i deliri di sagome - a lei nome biblico, esodo creazione animali piante fraternità omicidio, lei tenda nel deserto, sacrificio, tentazione, desiderio, testa mozzata, serpente dietro la duna, legge scritta sulla scheggia di silicio, armadio col libro della legge, cespuglio ardente, biblioteca in cenere.

Lei triste come un cigno di Bruges

Fronte fiera tra le fresche fronde mormoranti del mio pianeta d'origine forse è un sogno non è mai esistito altro che questo asfalto in salita

Urlante come un fuoco sotto il sole

confusion, no connection.

"E forse non sarà l'Eternità Dorata ma Morire Disperati, Fred, nessuno che ci pianga, le mie parole e inseguimenti e tutti i dolci poeti morti disperati e vecchie vedove che portano il gattino dal veterinario, e tutto che precipita in salita è là a finire tutto nello Sheòl, e poi i bulldozer ricopriranno di terra, Fred, le mie parole vane."

"Poiché non faccio quello che voglio, ma faccio quello che

odio... Perché il bene che voglio, non lo faccio... ma il male che non voglio, quello faccio".

no conn

III

"Dovevi vedere la tempesta di stanotte, Fred. Legioni di démoni rovesciavano secchi di grandine e di rumore puro e nell'incessante mistico scampanare i flutti e le coorti di nubi in corsa e elettrica l'aria che le radunava sembravano più forti e caparbi del destino e di un dio.

Probabilmente erano solo i fuochi della festa di Avosso e io nel delirio d'insonnia che pensavo a lei, è colpa anche un po' tua."

Pure le cose sembrano sottilmente non essere più le stesse qui.....

La Pistola è sempre nel cassetto nella stessa posizione. Note di copertina e righe di altre scritture, notazioni ed altre oscure presenze, accanto Angeli. C'è anche l'Ebreo. Le folgori di stanotte non erano della stessa scuola della sua. Ma anch'io cambierò rotta. Campi da bocce e case per bambini ipercresciuti, santuari in lontananza, addio. Ho vinto. Non l'ho toccata.

Lunedì lascerò questa città.

"Sai Fred, questa è la mia ultima lettera forse, poi andrò lontano e avrò smarrito il tuo indirizzo. Non crederci comunque. Se non ci incontreremo più vuole dire che non siamo mai esistiti.

Sai? L'idea di partire mi sta già facendo bene. Mi sembra che già faccia meno caldo."

TENTAZIONE

"Sto male. Non telefonerò ad A.". In realtà non stava vagando. La sera, la pioggia gelida. La nullità della giornata che gli zavorrava lo stomaco, il miele suadente delle vetrine. (Sapeva esattamente dove andare: le bancarelle dei libri usati dove non avrebbe trovato niente). I negozi di dischi pieni di volti da disprezzare: quelli sulle copertine e quelli della gente, riflessi nella vetrina. Ma disprezzare era un piacere che si concedeva raramente, ormai.

Vagava, in realtà, tra i giardini pubblici e la stazione: nell'ora che gli impiegati prendono il treno del ritorno. Del ritorno a casa.

L'oscurità si apriva e si chiudeva al passaggio dei lunghi mezzi che penetravano il piazzale. Come mammiferi

flottanti: raggiungere il liquido elemento, prima che...
Socchiudendo gli occhi, il buio acquistava persistenza e si riempiva di filamenti: rossi, arancioni, lattei. Riaprendo gli occhi, ridiventavano puntiformi: nel buio lagunare della rimessa, scivolavano le chiglie degli autobus unte di luce. I giardini pubblici erano punteggiati di luci di posizione: rosse, lattee, arancioni.

Posizione, luce. Barcollava: stava male. Filantropia, gratitudine. Ecco il re dei Giudei. Piano, adesso, più piano: adesso.

Telefonare ad A. : scatenare l'insostenibile caos random delle conseguenze. Ogni atto porta in sé le infinite conseguenze (Borges)... ma allora anche non telefonare...

Basta. Telefonare: ciao A., sto male. Ma A. avrebbe voluto sapere. Avrebbe chiesto. Sapere: sarebbe venuto a trovarlo in ufficio per sapere, se lui al telefono fosse stato reticente. Come? Cosa? Sì sì sì ma.....

Causa, ed effetto. Un senso stanco e nauseante di fastidio. Per la sollecitudine di A., per le persone che gli passavano accanto, per le dimensioni dell'Universo accampato intorno a lui.

Ciao, sto... Qualcuno che ascolti senza voler sapere. Un muro, ad esempio. O una panchina di metallo. Perché no? Parlare con un muro è come pregare. Cioè, parlare con sé stessi. Ma... (Buio, vetrine, luci di posizione. Un ragazzo e una ragazza a braccetto, un tramviere, altri due ragazzi, altri due. Gente casuale, che accetta il caos: e il caos accetta loro. Devo far domanda presso il caos. Calma: tu hai la croce da portare. La Croce)

Una campana: le sette. Raggiunse il portico dei bancarellai. "Un dio folle e svenato e suicida che ti abbraccia ti bacia e delira...". Guardava casualmente i libri usati e malconci stesi sulla bancarella: libri laceri e profughi; il vento gelido sollevava le copertine. I libri: le pietre del suo vallo.

La campana, una chiesa. Forse quella era stata la sua parrocchia. Da piccolo abitava lì vicino. La fede. La fede che sosteneva A., che lo spingeva a fare tante domande... No, stava esagerando, al solito. Però...Poteva...No, sì... andare al St. John Wood a cercare G. No! Andare da un prete! Sogghignò, poi sogghignò un'altra volta, più forte. Una donna passando lo guardò di sfuggita: il volto bianco si diluì e si fuse nella notte. L'idea era tanto inusitata da parergli interessante.

Sapeva già che risposte poteva dargli un prete: che parole di salvezza, sotto quei legni incrociati.

-Padre, sto male.

-Sì, caro. Ma il Signore è con te. Abbi fede.

-La fede non ce l'ho, padre.

-Peccato, figliolo. Ritenta, sarai più fortunato.

Sogghignò ancora. Urtava la gente, rideva: non gliene importava. Si allontanò dalla piazza, rideva: non gliene importava. Aveva un treno da prendere, ma...(Era fradicio. I pensieri gli invadevano la mente come una folla di ratti bianchi. Chiodi lunghi un palmo, a sezione quadra: il sangue che schizza).

Ma il prete non se la sarebbe cavata così: no, no, avrebbe insistito.

-Vedi, caro, devi avere un cuore aperto e disponibile. Metterti in ascolto, con animo retto e pronto. Il Signore ti

ascolterà: la fede è un dono...

Dopodiché uno usciva con questa bella risposta sottobraccio, andava dietro un angolo, se la mangiava e poi stava meglio. All'inferno. Non sogghignò: rise amaramente. Conosceva bene quelle risposte; non gli servivano. Lui stava male.

La Stazione era imperlata di bolle di plexiglass, ad altezza d'uomo. Si diresse verso una di esse; una luce rossa vi lampeggiava dentro. Imprecò: si diresse alla successiva. (Un gioco, ecco: continua a giocare. Vuoi farlo veramente? Lo sai o cosa aspetti a decidere? Qual è il punto di non ritorno?)

Si fermò, come previsto, con la mano a mezz'aria, le dita intirizite a un centimetro dal tasto. Sul display triste e rigato attendevano le prime due cifre del numero di A: 88... (Smarriti superstiti di un plotone: le altre cifre non sarebbero mai giunte, ha ha)

Imparare a bere quel sangue: e chiamarlo vino.

Si allontanò dalla cabina. Sull'asfalto bagnato vorticavano i riflessi dei lampioni e di mille luci di posizione. Camminava a testa alta: un angelo fradicio e solitario i cui pensieri scivolavano sull'asfalto lucido. Sapeva da principio che non avrebbe telefonato: era stato solo un gioco, una continuazione del gioco mentale in cui immaginava di parlare con A. Durava da tutto il giorno, insieme all'altra idea fissa: il fantasma con le mani insanguinate.

Un maledetto gioco.

L'AUTORE

Raffaello Bisso (Casella, GE, 1965) è tecnico elettronico e studente di lettere.

IL TESTO

Questi testi toccano diverse "forme": dal dialogo, all'"improvviso" satirico e piuttosto cattivo, al racconto vero e proprio. Ma forse un'impronta, se non altro, unitaria c'è. La ricerca, non voglio usare il termine sperimentazione, sul piano linguistico: l'uso, e se necessario l'abuso, della parola, suono e senso, soprattutto suono, unioni e dissonanze. La lettura richiesta è piuttosto attenta, ma senza esagerare. Vedete un po' voi. [R.B.]

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

GIAMBATTISTA CASTI

LE QUATTRO STAGIONI

FONTI

B.MAIER (a cura), «Lirici del Settecento», Milano-Napoli,
Ricciardi, 1959.

LA PRIMAVERA

Senti, o bella amabil Nice,
Come lieva e lusinghiera
Spira l'aura annunciatrice
Della nova primavera; 4

Odi i garruli augelletti
Sul mattin liberamente
Svolazzando lascivetti
Salutar il dì nascente. 8

Ve' che il sol su la montagna
Già le nevi e il gel discioglie,
Ve' che il bosco e la campagna
Si coprì di verdi spoglie! 12

Già con queruli belati
Dall'ovile escon le agnelle
Saltellando per li prati
E carpendo erbe novelle. 16

Riedi a noi cinta di fiori,
O ridente primavera,
O nutrice degli amori,
O di Vener messaggiera: 20

Per te in ciel, nel suol, nell'onde,
O dell'anno età felice,
Si dispiega e si diffonde
La virtù propagatrice; 24

Ed i semi che coperti

Sotto freddo e acuto gelo
Non potean, languidi e inerti,
Svilupparsi in foglie e in stelo, 28

Or non più pigri oziosi,
Dal terren rompendo fuori,
Rigermoglian vigorosi
A produr le frondi e i fiori. 32

Lascia il chiuso tuo soggiorno,
E depon le spoglie gravi
Del ridente aperto giorno
Per spiar l'aure soavi; 36

E di vaghe e pellegrine
Vesti adorna, in cocchio aurato,
Va' nell'ore vespertine
Co' tuoi fidi a fronte e a lato 40

A goder la dolce aurette
Che da Fiesole respira,
Ove al tosco duce eretta
Trionfal mole s'ammira, 44

Simigliante a quelle stesse
Che già il popol di Quirino
Là sul Tebro a Tito eresse,
A Severo e a Costantino. 48

Gira intorno le pupille,
Mira sparsi i fior, l'erbette
E i verdi alberi e le ville
Su le vaghe collinette. 52

O per fresca ombrosa via
Va' talor delle Cascine
All'amena prateria,
Cui fa sponda Arno e confine: 56

Qui di comodi boschetti
Cinta intorno è la pianura,
Qui vi son pascoli eletti
Di perenne ampia verdura. 60

Qui vedrai per ogni lato
Mandre errar pingui e satolle,
Onde suole il delicato
Burro farsi e il cacio molle; 64

Qui di ninfe e di garzoni
Suol venir allegra schiera,
Quando spirano i favòni
Della nuova primavera; 68

Ed insiem han per costume
Tesser canti, e alle giulive
Voci lor del vicin fiume
Eco fan le opposte rive. 72

Qua pe' prati e là si spande

E sul suolo ognun si assetta,
E le rustiche vivande
Imbandir fa sull'erbetta. 76

Tu frattanto andrai mirando
Lo spettacolo festoso
Lentamente passeggiando
Pel sentier delizioso; 80

Ed a sì giocondo aspetto
Sentirai un certo moto,
Che ti andrà serpendo in petto
Con piacer soave ignoto: 84

Sentirai, se attorno miri,
Di letizia empier ti il core,
Ti parrà che tutto spiri
Sensi teneri di amore. 88

Dunque, o Nice mia vezzosa,
Se ad amar tutto richiama,
L'anima altera disdegnosa
Ammollisci, o Nice, ed ama. 92

Se non ami ora che il cielo
E la terra inspira amore,
Hai un animo di gelo,
Più che selce hai duro il core. 96

LA STATE

Come potrem, mia Fillide,
Dell'affannosa state
Passar tranquilli ed ilari
L'ore importune ingrante? 4

Non Altrimenti l'aere
Par che s'infochi e avvampi,
Qual della adusta Libia
Su gli arenosi campi. 8

Se stesse appena reggono
Le affaticate membra,
E ogni più lieve spoglia
Grave tuttor rassembra. 12

Gli oggetti un dì piacevoli,
Che dier diletto e gioia,
Altro omai più non rendono
Che increscimento e noia. 16

E dell'aurata cetera
Al grato suono intanto
Talor l'inerzia scuotere
Cerco, ma invan, col canto. 20

Troppo cocenti e fervidi

Vibra i suoi raggi il sole,
Ed escon pigre e languide
Dai labbri le parole. 24

Pur, Fille mia, non credere
Che la stagione estiva
A due bei cor, che si amano,
Di ogni piacer sia priva. 28

Qualunque mal sovrastaci,
Poiché soffrir si deve,
Se non si può distogliere,
Rendasi almen più lieve. 32

Nell'ore in cui più fervono
I meridiani ardori,
E del calor risentonsi
Le noie ancor maggiori, 36

Stattene al placid'ozio
Di fresca stanza, in cui
Il caldo aer non penetri,
Né il sol co' raggi sui; 40

E dalle spalle al gomito
Lino sottil ti scenda,
Né il ritondetto braccio
Tutto a coprir si stenda; 44

Intorno a' fianchi cingiti
Un candido guarnello,
Che lasci ognor visibile
Il pié leggiadro e snello; 48

Spiega il gentil ventaglio
Di vaghi fregi adorno,
Che lievemente l'aere
Agiti a te d'intorno. 52

Pronta a' tuoi cenni Egeride
Ad or ad or t'infonda,
Mista a gustoso ed acido
Succo, la gelid'onda; 56

E con bevanda amabile
Dall'ostinata arsura
Le sitibonde fauci
Refrigerar procura. 60

Né allor tu voglia ammettere
Alcun che te distolga
Dall'umor gaio ed ilare,
O libertà ti tolga. 64

Qual mai piacer reciproco
Di società può aversi
Fra quei che han genio ed indole
Ed i pensier diversi? 68

Ma quando poi principia

A declinare il giorno
 E a poco a poco spandonsi
 L'ombre per ogn'intorno, 72

Leggiadramente adórnati
 Come tu suoli ognora,
 Ed in aperto cocchio
 Scorri le vie di Flora; 76

E i desiosi giovani
 In tacita favella,
 Da lungi ancor vedendoti
 «Ecco» diran «la bella». 80

Tu a chi ti rende omaggio
 Volgi ridente il viso,
 Con dolci modi amabili
 E col gentil sorriso. 84

Ir potrai pur, mia Fillide,
 Qualor desio ten viene,
 A passeggiar di Boboli
 Per le fresche ombre amene, 88

E allo spirar piacevole
 Della odorosa aurette
 Tranquillamente assiderti
 In su la molle erbetta. 92

Ove dell'Arno estendesì
 Traverso alle chiar'onde
 Ampio ponte ammirabile
 Dall'une all'altre sponde, 96

Sai che agli freschi zefiri,
 Quando la notte imbruna,
 Turba discinta e libera
 Di gioventù si aduna. 100

Là, se ti aggrada, o Fillide,
 Meco venir potrai,
 E della notte placida
 La libertà godrai. 104

Bizzarramente poniti
 Quel cappellin galante,
 Che tanto, o Fille, addicesi
 Al tuo gentil sembiante, 108

Ai modi alteri e nobili,
 Al portamento, agli atti
 Ed alle nove foggie,
 Che così ben ti adatti. 112

Te fra le dubbie tenebre
 Distingueran fra mille,
 E invidieran pur taciti
 A me il favor di Fille. 116

Ma se grata e sensibile

All'amor mio tu sei,
Amami, e poi m'invidino
Gli uomini tutti e i dei. 120

L'AUTUNNO

Già dal torrido equatore
Declinante il sol si parte,
E ad accrescer va il calore
Su l'australe opposta parte; 4

E già torna, o Fille mia,
Il ferace e pingue autunno,
Bacco torna in compagnia
Di Pomona e di Vertunno. 8

E omai il tempo si avvicina
Che t'invita alla campagna
Colà presso alla collina,
Cui le falde il fiume bagna; 12

Ove lungi, o cara Fille,
dal clamor tumultuoso
Passerai l'ore tranquille
Nel contento e nel riposo. 16

Là godrai con alma lieta
Libertà piena e felice,
Che in fastosa ed inquieta
Città mai trovar non lice. 20

O del ciel soave dono,
Libertà dolce e gradita,
Senza te l'impero e il trono,
Senza te che val la vita? 24

Non curar quivi di ornarti
Fra le rustiche contrade,
Lascia pur le mode e l'arti
Femminili alla cittade. 28

Bella assai ti fe' natura
Più che far l'arte potrebbe,
Né la vana industrie cura
A beltà mai pregio accrebbe. 32

Ornamento assai più bello
Ti faran semplici vesti,
E quel tuo gentil cappello
Che poc'anzi ti facesti. 36

Lungi i folli usi noiosi
De' superbi e gran palagi,
E gli uffici ossequiosi,
La mollezza, il fasto e gli agi! 40

Quando in ciel appar l'aurora,

Nel pomifero giardino A cor frutta andrai talora E ad empirne un cestellino;	44
Poscia il dì passeggerai Per gli ameni ampi viali, E d'intorno ascolterai Suoni e canti pastorali;	48
Mirerai il vigoroso Instancabile bifolco, Che in terren pingue ubertoso Coll'aratro imprime il solco;	52
Mirerai le villanelle Raccor l'uve agili e destre, E votar nelle tinelle I panieri e le canestre.	56
E poiché non mai decoro Vieta a saggia e nobil donna Porsi a rustico lavoro E succingersi la gonna,	60
Fra canori alti concenti A te fia piacevol cosa Corre i grappoli pendenti Dalla vite pampinosa.	64
Tien fra mani uva celata, E a talun, che il pensi meno, Improvvisa inosservata Gliene bagna e volto e seno.	68
Col percuoter mani e mani Tutti applausi a te faranno, E alte risa e motti strani Contra quei raddoppieranno.	72
Tu a fuggir tosto ti affretta, E poi statti ben guardinga Ch'egli pensa alla vendetta, Benché il simuli e s'infinga.	76
So che a svelto agil destriero Premerai sovente il dorso, E per comodo sentiero Amerai spronarlo al corso.	80
Io lo so, Fille mia bella, Che sai starvi salda e immota, Ma pur bada che da sella Un dì a terra non ti scuota.	84
Altre ninfe io vidi ancora Pregio far di pari ardire, Ma pentirsi poi talora Dell'incauto lor desire.	88
Non curarti di un piacere,	

Se il periglio l'accompagna,
Ché piacer puoi sempre avere
Più sicuro alla campagna. 92

Potrai tender or le reti,
Or la pania agli augelletti
Entro i taciti secreti
Amenissimi boschetti, 96

E ancor vivi e svolazzanti
Di tua man li prenderai:
Così tanti cori e tanti
Nei tuoi lacci cader fai. 100

Vedrai gli agili levrieri
Far balzar da cespo a vepre,
E per torti aspri sentieri
Inseguir timida lepre, 104

Finché al colpo fulminante
Dell'esperto cacciatore
Ferma il corso in un istante,
Cade al suol, palpita e muore. 108

O del fiume in su la sponda
Puoi tentar se a te riesce
Col gettar l'amo nell'onda
Ingannar l'ingordo pesce. 112

Né a te mai verrà d'intorno
Rio pensier, cura mordace
Di quel placido soggiorno
A turbar la bella pace. 116

Fra campagne apriche amene
Si dilata e s'apre il core,
Più lo spirto agil diviene
Ed acquista più vigore. 120

Così tu potrai godere
Dell'autunno i dì felici,
Così ognor gioia e piacere
Piova in te dagli astri amici. 124

L'INVERNO

Vedi come alte e cariche
Ai monti son le nevi,
Lunghe le notti e rigide,
I giorni freddi e brevi. 4

Stride aquilone e sibila,
Le vie ricopre il gelo:
Ah non esporti, o Fillide,
Al crudo aperto cielo. 8

Conserva illese e floride

Le tue bellezze ognora, A te, mia Fille, serbati, Serbati a chi ti adora.	12
Entro ben chiusa camera, Ov'arda sempre il foco, Con quei che scegliesi piaceti, Stattene in festa e in gioco,	16
O che ami assisa in circolo Udir gli altrui racconti, E i graziosi equivoci E i motti arguti e pronti;	20
Ovver proporre a esprimersi Difficili parole, O indovinel che ambiguo Senso nasconder suole;	24
O vogli far la chioccia, Che i polli suoi difende, Contra il falcon che insidiala Fin che pur un ne prende;	28
O d'un, che altrui dia regola, Far che con volto e mani Tutti in un tempo imitino I segni e i moti strani;	32
O avendo in man la spazzola Ed una benda agli occhi, Indovinar dal sibilo Chi sia colui che tocchi.	36
Bello anche fia se apprestisi Talor cena impensata, Quanto men ricca e lauta, Tanto più sana e grata;	40
Ma la bottiglia in ozio Qui mai restar non dee, Ché ogni pensier dall'animo Fugge di quei che bee.	44
Spesso udirai far brindisi Ciascuno alla sua diva, Ma sopra tutte, o Fillide, Faransi a te gli evviva.	48
L'ore così dell'orrida Fredda stagion dell'anno Render potrai piacevoli Lungi da noia e affanno.	52
Se me de' tuoi nel numero Compagno aver vorrai, Assiduo indivisibile Al fianco tuo mi avrai.	56
Qual compagnia più amabile	

Unqua bramar potrei, Fillide mia carissima, Di quella ove tu sei?	60
Ché tutti insiem né d'Affrica I più cocenti ardori, Né della Zembla asprissima Io curerei gli orrori;	64
Non della Libia inospita I deserti arenosi, Non dell'immenso Oceano I flutti tempestosi.	68
Se bramerai ch'io reciti E favole e novelle, In mente ne ho moltissime, E curiose e belle;	72
Ognor loquace e tacito A tuo piacer m'avrai, Tu al labbro mio dai regola, Come al mio cor la dai.	76
E piova e tuoni e fulmini E infurii e frema il vento, Teco sarò sempr'ilare, Sempre sarò contento:	80
Ché se otterrò bench'infima Parte nel tuo bel core, Altra a sperar non restami Felicità maggiore.	84

[Trascrizione al computer a cura della redazione]

L'AUTORE

Giambattista Casti (Acquapendente, VT, 1724 - Parigi, 1803) è autore delle «Poesie liriche» (1769), delle «Novelle galanti» in ottave (I ed. 1790), del «Poema tartaro» (1797) e degli «Animali parlanti» in sestine (1802).

IL TESTO

Fra le prime cose che si potrebbero notare di queste composizioni è il loro scenografismo: sembrano descrizioni di scene, azioni e scenografie teatrali, una commedia in quattro atti con abbondanza di fondali dipinti, effetti sonori, una recitazione un po' enfatica e movenze da pantomima. Sta in questo sentore di falso, che potrebbe apparire come un aspetto negativo, la forza di questa poesia, che esorta alla più bieca e conformista fannullonaggine sociale, e nel prescriverla e nell'esaltarla ne mette in rilievo tutto il vuoto e il nonsenso. Pur fra mille ambiguità, ci sembra che attraverso l'ironia Casti metta in atto un procedimento antifrastico: l'esortazione a perpetuare quel mondo di marionette e di ninfe con parrucca

potrebbe in realtà nascondere un'affermazione del contrario, e quindi caratterizzarsi in senso satirico. La differenza fra Casti e Folgore (che abbiamo pubblicato nel numero scorso) è abbastanza evidente. Quest'ultimo "ci credeva", e il fluire ciclico dei mesi era per lui garanzia di un necessario ordine cosmico; Casti al contrario "ci scherza", e tratta il ciclo delle stagioni come una convenzione sociale ed estetica, anche perché l'unico cosmo con cui hanno dimestichezza i suoi personaggi non è certo quello naturale, ma quello dipinto.

Postilla. Ai vv.88-89 dell'«Estate» Casti aggiunge una nota: «Boboli, vastissimo giardino annesso al real palazzo de' Pitti, al quale è permesso l'ingresso a tutti gli ordini civili di persone». Oggi che gli ordini civili di persone sono spesso sopraffatti da quelli incivili (sia tra i visitatori sia, soprattutto, tra gli amministratori), anche Fillide, se volesse fare la sua passeggiata nel giardino di Boboli, dovrebbe pagare uno scandaloso balzello alla biglietteria.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

STAGIONI SETTECENTESCHE

FONTI

«Lirici del Settecento», a cura di B.Maier, Milano-Napoli,
Ricciardi, 1959.

«Poesia italiana. Il Settecento», a cura di G.Gronza,
Milano, Garzanti, 1978.

G.PARINI, «Poesie e prose», a cura di L.Caretti, Milano-
Napoli, Ricciardi, 1951.

PAOLO ROLLI: «Primavera»

Tornasti o primavera E l'erbe verdi e i fiori E i giovanili amori Tornarono con te.	4
E il mio felice stato, Teco una volta nato, Col dolce tuo rinascere Tornò più dolce a me.	8
Su la nativa spina Aspetta già la rosa Che l'alba rugiadosa Temprì il suo bel color.	12
Son nati i bei giacinti, Gli anemoni dipinti, Le mammole, i ranuncoli E ogn'altro amabil fior.	16
Già pria dell'altre frutta Spuntò su la collina La verde mandolina Sollecita a fiorir;	20
E la cerasa anch'ella, Che fiorì dopo quella, Già la sua veste pallida Comincia a colorir.	24
Con queste prime fronde, Con questi primi fiori,	

Nacque, vezzosa Dori, Il nostro fido amor; E non fu già qual fiore Che nato appena, muore; Né il sol che lo fe' sorgere Fe' perdergli il vigor.	28 32
Sull'erbe già fiorite Il praticel ne aspetta Presso la collinetta Con quella fonte al piè: Vieni; più bel riposo Del tufo tuo muscoso, Che le circonda il margine, Nel nostro suol non v'è.	 36 40
Vedremo lunge intorno E il pallido terreno Perché recise in seno Le stoppie vi restar; E in seminati solchi, Speranza de' bifolchi, Della maese giovine Le foglie verdeggjar.	 44 48
Vedrem quai riposati Campi l'aratro fende; E il vomero che splende Sovra il lavor che fa: Sì le gramigne ingrato Ucciderà la state; E più nudrita e prodiga La messe crescerà.	 52 56
Or dal varcato mare Appena si riposa La quaglia numerosa, Che accendesi d'amor; Fiutando il can da lunge La siegue, la raggiunge, E con la zampa in aria Fa cenno al cacciator.	 60 64
Udremo l'usignuolo Con l'altro che risponde All'ombra delle fronde Un bel contento far; E la prontissim'Eco, Vigile nel suo speco, Delle lor note flebili L'estreme replicar.	 68 72
De i geli dell'inverno A compensarne il danno, Ringiovenisce l'anno, Torna ogni bel piacer; Ma oh quanto pochi sono, Che tal celeste dono Al par di noi conoscano E il sappiano goder!	 76 80

L'ambizione, il fasto,
L'avidà brama avara
Non san che sia la cara
Campestre libertà. 84
L'error che tanti inganna,
Ha in odio umil capanna,
Ama le turbe ed abita
Le regge e le città. 88

PAOLO ROLLI: «Autunno»

Della noiosa estate
Finita è la stagion
E lunge dal Leon
Sen vola il giorno.
Non più del caldo sole
L'agricoltor si duole
E lieto mira il suol di grappi adorno. 7

Le tigri pose al carro
Di Semele il figliuol
E scende col suo stuol
Dalla montagna;
Seco è l'allegro Autunno
E il vario Vertunno
Co' Satiri e Silvani l'accompagna. 14

Sul tardo suo giumento
Lo seguita Silen,
E un Satiro il sostien
Perché non cada;
E cento Satiretti
Con Fauni e Silvanetti
Scherzano seco e danzan per la strada. 21

Vezzose ninfe belle,
Lieta il bel nume appar;
Gitelo ad incontrar:
Per voi ritorna.
Pane pur seco viene
Con l'incerate avene;
E i grappoli gli pendon dalle corna. 28

Ciascuna il suo cestello
Pien d'uve porterà
Dove la corba sta,
Finch'ella è piena;
Poi tutte a franca mano
Ammostino il Silvano,
Dopo che glien'avran carca la schiena. 35

Quell'uva moscadella
Non mi toccate, no,
Perché serbarla io vo'
Per la mia bella;

So che fra gli altri tutti
 Più delicati frutti
 Quest'è il più caro al bel labbro di quella. 42

Mirate come vaga
 Incontro a Bacco vien,
 Nuda il bel collo e il sen
 In vesta d'oro:
 D'Amor la madre pare
 Alle fattezze rare,
 Seguita dalle Grazie e dal Decoro. 49

Le nacchere e i tamburi
 Han poi da strepitar,
 In danze a festeggiar
 Sì grato giorno;
 Lasci i lavori e il suolo
 Tutto il campestre stuolo
 E in lieto giro affolli il prato adorno. 56

Pan la siringa amata
 Dal fianco scioglierà
 E dolce le sarà
 Fiato sonoro.
 La ninfa mia diletta
 Sulla fiorita erbetta
 Guiderà i balli del silvestre coro. 63

Tu, Corilo gentile,
 De' fichi a coglier va';
 Il desco imbandirà
 Corisca ardita;
 Ma ch'abbian tutti bada
 Lacrime di rugiada,
 Il collo torto e la veste sdrucita. 70

Due bei melon di Sezza
 Messio ne porterà,
 Ei che gli arcani sa
 Del dio di Delo:
 Pesano ed han la rosa
 Intatta e spaziosa,
 Gettan gradito odore e han grosso stelo. 77

Ho poi di Monte Porzio
 Vin di quattr'anni ancor:
 Me 'l diè del suo Signor
 La bella prole;
 Ha un nonsocché mordace
 Che punge sì, ma piace,
 E sparge un odor grato di viole. 84

Lunge dall'aspre cure
 Lieti vivrem così
 E segnerem più dì
 Con bianca pietra.
 Timor, tristezza, affanno
 Fuggono donde stanno
 Cuor lieto, dolci carmi e suon di cetra. 91

PIETRO METASTASIO: «La primavera»

Già riede primavera Col suo fiorito aspetto; Già il grato zeffiretto Scherza fra l'erbe e i fior.	4
Tornan le frondi agli alberi, L'erbette al prato tornano Sol non ritorna a me La pace del mio cor.	8
Febo col puro raggio Sui monti il gel discioglie, E quei le verdi spoglie Veggonsi rivestir.	12
E il fiumicel, che placido Fra le sue sponde mormora, Fa col disciolto umor Il margine fiorir.	16
L'orride querce annose Su le pendici alpine Già dal ramoso crine Scuotono il tardo gel.	20
A gara i campi adornano Mille fioretti tremuli, Non violati ancor Da vomere crudel.	24
Al caro antico nido Fin dall'egizie arene La rondinella viene, Che ha valicato il mar;	28
Che, mentre il volo accelera, Non vede il laccio pendere, E va del cacciator L'insidie ad incontrar.	32
L'amante pastorella Già più serena in fronte Corre all'usata fonte A ricomporsi il crin.	36
Escon le greggie ai pascoli; D'abbandonar s'affrettano, Le arene il pescator, L'albergo il pellegrin.	40
Fin quel nocchier dolente, Che sul paterno lido, Schernò del flutto infido, Naufrago ritornò;	44
Nel rivederlo placido Lieta discioglie l'ancore; E rammentar non sa L'orror che in lui trovò.	48

E tu non curi intanto,
 Fille, di darmi aita;
 Come la mia ferita
 Colpa non sia di te. 52
 Ma, se ritorno libero
 Gli antichi lacci a sciogliere,
 No che non stringerò
 Più fra catene il piè. 56

Del tuo bel nome amato,
 Cinto del verde alloro,
 Spesso le corde d'oro
 Ho fatto risonar. 60
 Or, se mi sei più rigida,
 Vuo' che i miei sdegni apprendano
 Del fido mio servir
 Gli oltraggi a vendicar. 64

Ah no; ben mio, perdona
 Questi sdegnosi accenti;
 Che sono i miei lamenti
 Segni d'un vero amor. 68
 S'è tuo piacer, gradiscimi;
 Se così vuoi, dispreggiami;
 O pietosa, o crudel,
 Sei l'anima del mio cuor. 72

GIUSEPPE PARINI: «La primavera»

La vaga primavera
 Ecco che a noi sen viene;
 E sparge le serene
 Aure di mille odori. 4

L'erbe novelle e i fiori
 Ornano il colle e il prato:
 Torna a veder l'amato
 Nido la rondinella. 8

E torna la sorella
 Di lei a i pianti gravi:
 E tornano a i soavi
 Baci le tortorelle. 12

Escon le pecorelle
 Del lor soggiorno odioso;
 E cercan l'odoroso
 Timo di balza in balza. 16

La pastorella scalza
 Ne vien con esse a paro;
 Ne vien cantando il caro
 Nome del suo pastore. 20

Ed ei, seguendo Amore,
 Volge ove il canto sente;

E coglie la innocente Ninfa sul fresco rio.	24
Oggi del suo desio Amore infiamma il mondo; Amore il suo giocondo Senso a le cose inspira.	28
Solo il dolor non mira Clori del suo fedele: E sol quella crudele Anima non sospira!	32

[Trascrizione al computer a cura della redazione]

L'AUTORE

Paolo Rolli (Roma, 1697 - Todi, PG, 1765) è autore delle «Rime» (1717), delle «Canzonette e cantate» (1727), traduttore di Milton e di altri poeti.

Pietro Trapassi / Metastasio (Roma, 1698 - Vienna, 1782) è autore di poesie liriche e numerosi melodrammi, fra cui: «Didone abbandonata» (1724), «Olimpiade» (1731), «La clemenza di Tito» (1734) e «Attilio Regolo» (1740).

Giuseppe Parini (Bosisio, CO, 1729 - Milano, 1799) è autore delle «Odi», scritte fra il 1757 e il 1795, e del poemetto «Il giorno», pubblicato nelle sue varie parti fra il 1763 e il 1801. Biografie: G.Natali, «Parini uomo e poeta», Bologna, 1952; A.Piromalli, «Giuseppe Parini», Firenze, 1966.

IL TESTO

Si potrebbe ripetere, per i testi di questa sezione, quanto già osservato a proposito delle «Stagioni» di Giambattista Casti: si tratta per lo più di fondali dipinti e pantomime teatrali con musica e danza. Manca però il tono satirico, mentre abbonda fino all'iperbole quello elegiaco.

Nel caso della poesiola di Parini abbiamo un semplice, curioso, esercizio di versificazione; nel caso di Metastasio un esercizio di genere; nel caso di Rolli due esercizi di stile non privi di interesse. La sua «Primavera» (pubblicata nel 1717) si può dire che fonda il genere, tanto è vero che anche Metastasio (la sua fu recitata per la prima volta nel 1719) ne riprese con qualche variazione la forma metrica. E' una composizione esclusivamente descrittiva, con una breve meditazione finale, e in cui le solite ninfe altezzose sono sostituite da una Dori che fa l'amore in mezzo ai prati. L'«Autunno» ci sembra interessante per la sua struttura metrica. Quell'endecasillabo che chiude la strofa di settenari ci riporta in mente la stanza spenseriana, in cui il verso finale più lungo, per dirla con M.Praz, «si adorna d'una cadenza riverberante e piangevole», e dona al testo un tono malinconico che si addice particolarmente

all'ambientazione autunnale.

Rimane il fatto che ci troviamo di fronte a dei testi che giocano il proprio valore soprattutto sul piano formale, sulla capacità di produrre emozioni non tanto con il contenuto delle parole ma con il loro suono e la loro melodia, ed è sul piano musicale che si cela, quando c'è, gran parte del loro significato. Testi, dunque, che nonostante le apparenze sono abbastanza distanti dall'ambigua satira di Casti, e lontanissimi sia dalla poesia meditativa di Orazio, sia da quella robustamente prescrittiva di Folgore (vedi "Uroboro" 2).

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

QUINTO ORAZIO FLACCO

STAGIONI ORAZIANE: "PULVIS ET UMBRA SUMUS"

(con la traduzione italiana di A.Conti e F.Cassoli)

FONTI

HORACE, «Odes et épodes», a cura di F.Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1929 (n.ed.1981).

ORAZIO, «Le opere. Antologia», a cura di A.La Penna, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

ORAZIO, «Le opere», a cura di M.Ramous, Milano, Garzanti, 1988.

A.CONTI, «Versioni poetiche», a cura di G.Gronda, Bari, Laterza, 1966.

«Poesia italiana. Il Settecento», a cura di G.Gronda, Milano, Garzanti, 1978.

ODI I,4.

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni
Trahuntque siccas machinae carinas,
Ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
Nec prata canis albicant pruinis. 4

Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna,
Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede, dum gravis Cyclopum
Volcanus ardens visit officinas. 8

Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
Aut flore terrae quem ferunt solutae;
Nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
Seu poscat agna sive malit haedo. 12

Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turris. O beate Sesti,
Vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam.
Iam te premet nox fabulaeque Manes 16

Et domus exilis Plutonia; quo simul mearis,
Nec regna vini sortiére talis,
Nec tenerum Lycidam mirabere, quo calet iuventus
Nunc omnis et mox virgines tepebunt. 20

(Traduzione di Antonio Conti)

Già Favonio e Primavera
Con le grate lor vicende
L'acre verno liquefanno.
Le carene secche al mare 5
Dalle macchine son tratte.
Non più gode delle stalle
Già la greggia, né del foco
L'aratore, e non biancheggia
Di canute brine il prato. 10
Al fulgore della luna
Citerea conduce i balli,
E alle Ninfe le piacenti
Grazie miste, con piè alterno
Vanno il suolo percotendo, 15
Mentre visita Vulcano
Le fornaci de' Ciclopi.
Or con verde mirto lice
Implicare il terso capo
O coi fior del terren sciolto. 20
Or a' boschi intorno a Fauno
Immolar deesi le vittime,
Chiegga agnella, anzi capretto.
Col piè giusto Morte pallida
A' palagi dei re picchia, 25
E de' poveri ai tuguri.
O beato Sesto, vieta
Breve vita incominciare
Lunga speme. Già t'incalzano
Notte ed ombre favolose 30
E di Pluto l'esil casa,
Ove s'entri, non più i regni
Sortirai del vin coi dadi,
E mirar più non potrai
Il tuo tenero Licida
Per lo qual la gioventute 35
Or tutt'arde ed indi a poco
N'arderanno le donzelle.

ODI I,9.

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte nec iam sustineant onus
Silvae laborantes geluque
Flumina constiterint acuto. 4

Dissolve frigus ligna super foco
Large reponens atque benignius
Deprome quadrimum Sabina,

O Thaliarche, merum diota.	8
Permitte divis cetera, qui simul Stravere ventos aequore fervido Deproeliantis, nec cupressi Nec veteres agitantur orni.	12
Quid sit futurum cras, fuge quaerere et, Quem Fors dierum cumque dabit, lucro Adpone nec dulcis amores Sperne, puer, neque tu choreas,	16
Donec virenti canities abest Morosa; nunc et campus et areae Lenesque sub noctem susurri Composita repetantur hora,	20
Nunc et latentis proditor intimo Gratus puellae risus ab angulo Pignusque dereptum lacertis Aut digito male pertinaci.	25

(Traduzione di Antonio Conti)

Vedi come Soratte D'alta neve biancheggia: come il pondo Non reggon più l'affaticate selve, E come i fiumi acuto gelo indura; Legna sul fuoco a larga man gittando	5
Il freddo sciogli, o Taliarca, e 'l vino Di quattro foglie dal sabino vaso Attigni in copia, e lascia il resto a' divi Che acchetarono appena Nel mar fervente i guerreggianti venti, Ché più scossi non sono Gli orni antichi e i cipressi. Non ti curare di saper mai quello Che accaderà dimani	10
Ed a guadagno ascrivi Qualunque giorno che ti dia la sorte. Non disprezzar, fanciullo, i dolci amori, E i balli insin che dalla verde etade Sta fastidiosa canutezza lunge. Ora il campo e le piazze, E i sommessi bisbigli In sul far della notte Si ripetan nell'ora Concertata; or il lieto Riso che manifesta la fanciulla	15
Nell'angolo riposto, Or il pegno strappato Dalle braccia e dal dito Che mal tenace il tiene.	20
	25

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
 Arboribusque comae;
 Mutat terra vices et decrescentia ripas
 Flumina praetereunt;
 Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet 5
 Ducere nuda choros.
 Immortalia ne speres, monet annus et alium
 Quae rapit hora diem.
 Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas,
 Interitura simul 10
 Pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
 Bruma recurrit iners.
 Damna tamen celeres reparant caelestia lunae;
 Nos, ubi decidimus
 Quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, 15
 Pulvis et umbra sumus.
 Qui scit an adiciant hodiernae crastina summae
 Tempora di superi?
 Cuncta manus avidas fugient heredis, amico 20
 Quae dederis animo.
 Cum semel occideris et de te splendida Minos
 Fecerit arbitria,
 Non Torquate, genus, non te facundia, non te
 Restituet pietas;
 Infernis neque enim tenebris Diana pudicum 25
 Liberat Hippolytum,
 Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
 Vincula Pirithoo.

(Traduzione di Francesco Cassoli)

Le nevi già disparvero,
 Tornan le chiome agli alberi,
 Tornano ai prati i fior;
 Cangia la terra aspetto,
 E dall'usato letto
 Più i fiumi non traboccano
 Gonfi d'estraneo umor. 7

Tra Ninfe e tra le amabili
 Suore l'ignuda Grazia
 Ritorna a carolar;
 Ma intanto ci ammonisce
 L'ora, che il dì rapisce,
 Che nulla di durevole
 Possiam fra noi sperar. 14

Sciogliono il verno i zefiri,
 Questi alla state cedono,
 Torce la state il vol
 Tosto che autunno appare
 Colmo di frutta care,
 E appena appena ei versale,
 Gela di nuovo il suol. 21

Pur con lor giro rapido
 Le etadi il ciel restaurano

Degli anni, che perdé:
Ma l'uom, se là discende,
Ove il pio Enea l'attende,
E il ricco Tullo e Marzio,
Sol polve ed ombra egli è. 28

Chi sa se i numi accordano
Che un dì novello aggiungasi
al corso de' tuoi dì?
Però a goder provvedi,
Ché quanto a te concedi
Sfugge a un erede cupido,
Che già in suo cuor gioi. 35

Se giungi in braccio all'Erebo,
Se di Minòs sentenziati
L'orrenda maestà,
Né lo splendor, Torquato,
Degli avi tuoi, né il grato
Tuo favellar, né a scioglierti
Varrà la tua pietà. 42

Non alle inferne tenebre
Furar il casto Ippolito
Diana dea poté:
Non poté scior Teseo
Al germe issioneo,
E l'amistade armavalo,
Da' stigi lacci il piè. 49

(Traduzione di Antonio Conti)

Dileguaronsi le nevi,
L'erbe già riedono ai prati,
Ed agli alberi le chiome.
Cangia il suolo le vicende
Ed i fiumi che ingrossano 5
Già soverchiano le rive,
E la Grazia con le Ninfe
E coll'altre sue sorelle
Guida ora i balli ignuda.
Ché non speri in mortal cose 10
Ti ammonisce l'anno e l'ora
Che rapisce l'almo giorno.
Rende mite il freddo Zefiro,
Primavera vien scacciata
Dalla state e questa passa, 15
Quindi dà l'autun pomifero
I suoi frutti, ma i celesti
Danni sono riparati
Tosto dalle pronte lune.
Se una volta ov'è il pio Enea, 20
Dov'è il ricco Tullio ed Anco
Discendiam, siam polve ed ombra,
E chi sa se i sommi dei
Al dì d'oggi aggiungeranno
Il dimane. Quanto dai 25
Or con animo cortese
Fuggirà l'avare mani

Dell'erede; quando estinto
 Una volta tu sarai,
 Quando il celebre giudizio 30
 Di te fatto avrà Minosse,
 Non te sangue, non facondia,
 Non pietà restituiranne,
 Né pur Diana trae dall'ombra
 Infernale il casto Ippolito, 35
 Non i vincoli letei
 All'amico Piritoo
 Valse a frangere Teseo.

L'AUTORE

Quinto Orazio Flacco nacque a Venosa (PZ) nel 65 a.C. e morì a Roma nell'8 a.C. Scrisse «Satire» ed «Epodi», fra il 40 e il 30; quattro libri di «Odi», i primi tre usciti nel 23, il quarto verso il 13; «Epistole», uscite fra il 20 e il 14; il «Carmen Saeculare» nel 17; l'«Ars poetica», in una data imprecisata dopo il 17. Recentemente è apparsa un'edizione economica di tutte le opere a sole 4900 lire: la traduzione talvolta è da discutere, ma il testo originale, le note, i commenti, le introduzioni e le indicazioni bibliografiche ne giustificano, per chi non avesse già un'edizione delle odi di Orazio, l'acquisto immediato. Si veda dunque Q. Orazio Flacco, «Tutte le opere», a cura di M. Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton, 1992.

Antonio Conti (Padova, 1677-1749) fu poeta, tragediografo e si occupò di estetica e filosofia. Viaggiò a lungo in Europa e fu in contatto con celebri intellettuali del suo tempo, fra cui Newton, Malebranche, Voltaire e Leibnitz. Si veda N. Badaloni, «Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire», Milano, Feltrinelli, 1968.

Francesco Cassoli (Reggio Emilia, 1749-1812) pubblicò le «Odi» di Orazio nel 1789 e i suoi «Versi» nel 1802. Postumo comparve il suo ragionamento «Sulle traduzioni poetiche» (Reggio E., 1826)

IL TESTO

Tre odi che prendono lo spunto da immagini di stagioni: il calore della primavera che scioglie il gelo dell'inverno (I,4); poi, al contrario, la neve e il ghiaccio che coprono la terra (I,9); infine ancora la natura che si risveglia per il ritorno della buona stagione (IV,7). In questo percorso ciclico, ribadito ai versi 9-12 della terza ode, un filo conduttore: la meditazione sulla brevità della vita, in cui l'eterno ritorno della natura non offre alcuna consolazione, ma anzi, rendendo visibile la corsa del tempo, induce a una malinconica accettazione della nostra fragilità.

Senza dilungarci oltre sul testo oraziano, notiamo soltanto come anche nel poeta latino il fluire del tempo è occasione per esortazioni a godersi la vita e bonarie prescrizioni, un po' come in Casti e più o meno tutti gli altri poeti d'Arcadia presenti in questo numero. Ma mentre

costoro, per lo più, esortano le loro improbabili ninfe a soddisfare delle convenzioni sociali, qua e là con tono ironico o sarcastico, oppure anelano ad uscire da quel conformismo con modi però del tutto convenzionali, Orazio compie un'operazione radicalmente diversa. Non gli piace l'Arcadia e non gli interessa dire cosa converrebbe fare nei vari periodi dell'anno: gli interessa riflettere e far riflettere. Il problema non è se vivere in modo convenzionale o anticonformista, ma trovare un compromesso con l'esistenza che ci è data, perché alla fine siamo polvere ed ombra. Così le stagioni ci si presentano come un'allegoria filosofica, e non come uno stereotipo da riproporre con variazioni musicali.

Qualche parola invece vogliamo cominciare a spendere sulle traduzioni, domandandoci in primo luogo che tipo di operazione, sotto il profilo linguistico, abbiano voluto compiere Conti e Cassoli. Premesso che ogni traduzione non può comunicare tutta l'informazione del testo d'origine, è evidente che il traduttore deve sempre compiere delle scelte a seconda di quello che decide di comunicare. Di una poesia possiamo privilegiare la forma del contenuto (il significato) o la forma dell'espressione (il significante, il piano fonologico, la musicalità). Inoltre possiamo decidere di voler tradurre contenuto e/o espressione in termini generali, dunque privilegiando l'asse paradigmatico, o in termini particolari, cercando di riprodurre la successione sintagmatica del testo. E allora si possono avere traduzioni "contenutistiche" o "musicali" e traduzioni "paradigmatiche" o "sintagmatiche".

E' ovvio che queste scelte possono anche sovrapporsi fra loro. Possiamo cercare di tradurre il contenuto in modo sintagmatico, parola per parola, e l'espressione in modo paradigmatico, dando cioè un'idea generale della musicalità del testo. Oppure possiamo anche scegliere di escludere deliberatamente il piano dell'espressione: è il caso di tante traduzioni prosastiche di testi che in originale sono in versi regolari.

I testi di Conti e Cassoli ci sembrano tipici esempi di traduzione paradigmatica sul piano dell'espressione e quasi-sintagmatica su quello del contenuto. Quanto al piano semantico, non traducono parola per parola, ma cercano di essere il più vicino possibile all'originale. La forma dell'espressione è invece soltanto mimata. Evitato qualsiasi esperimento di metrica barbara, A.Conti sceglie i versi sciolti in modo che, pur all'interno di forme tradizionali, si rispetti il fatto che l'originale non è rimato. F.Cassoli opta invece per forme più chiuse (stanze di settenari, con tre versi sdrucchioli sciolti, due piani e due tronchi rimati) e più vicine allo standard del suo tempo, in grado di ricordarci che pure l'originale ha una struttura chiusa ricorsiva (anche se in distici e non in strofe di sette versi).

Nel complesso, con questa prevalenza del generale sul particolare, del paradigmatico sul sintagmatico, le traduzioni di Conti e Cassoli appaiono come tentativi di portare il testo latino verso il lettore: ricodificandolo in forme musicali settecentesche lo rendevano più comprensibile e in definitiva più accettabile. [PP]

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

CESARE RIPA

"STAGIONI" dall'«ICONOLOGIA»

FONTI

CESARE RIPA, «Iconologia», a cura di P.Buscaroli, Milano,
TEA, 1992.

STAGIONI

Cavasi la pittura delle Stagioni, da i quattro versi, che pone Gioseffo Scaligero in secondo libro Catalectorum.

Carpit blanda suis Ver alium dona rosetis.
Torrida collectis exultat frugibus Aestas.
Indicat Autumnum redimitus palmite vertex.
Frigore pallet Hyems designans alite tempus.

Furono queste da Gentili assegnate à particolari Dei loro. La Primavera à Venere, l'Estate à Cerere, l'Autunno à Bacco, l'Inverno alli venti.

STAGIONI DELL'ANNO

«Primavera»

Una Fanciulla coronata di mortella, e che habbia piene le mani di varij fiori, haverà appresso di sé alcuni animali giovanetti, che scherzano. Fanciulla si dipinge, percioche la Primavera si chiama l'infanzia dell'anno. Le si dà la ghirlanda di mortella, percioche Horatio nel libro primo Ode 4. cosi dice.

Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto,
Aut florum, terrae quem serunt solutae.

I fiori, & gl'animali, che scherzano, sono conforme à quello che dice Ovidio nel libro primo de' Fasti.

Omnia tunc florent, tunc est nova temporis aetas.

«Estate»

Una Giovane d'aspetto robusto, coronata di spighe di grano vestita di color giallo, & con la destra mano tenghi una facella accesa. Giovanetta, & d'aspetto robusto si dipinge, percioche l'Estate si chiama la gioventù dell'anno, per esser il caldo della terra più forte, & robusto à maturare i fiori prodotti dalla primavera, il qual tempo descrivendo Ovidio nel 15. lib. delle Metamorf. cosi dice.

Transit in aestatem post ver robustior annus.

La ghirlanda di spighe di grano, dimostra il principalissimo frutto, che rende questa stagione. Le si dà il vestimento del color giallo per la similitudine del color delle biade mature. Tiene la facella accesa, per dimostrare il gran calore, che rende in questo tempo il Sole.

Solevano anco gli Antichi (come dice Gregorio Giraldi nella sua opera delle deità) dipingere per l'Estate Cerere in habito di Matrona con un mazzo di spighe di grano, & di papavero con altre cose à lei appartenenti.

«Autunno»

Una Donna di età virile, grassa, & vestita riccamente, haverà in capo una ghirlanda d'uve con le sue foglie, con la destra mano tenghi un Cornucopia di diversi frutti. Dipingesi di età virile, percioche la stagione dell'Autunno si chiama la virilità dell'anno, per essere la terra disposta à rendere i frutti già maturi dal colore estinto, & diporre i semi, & le foglie quasi stanca del generare, come si legge in Ovidio lib. 15. Metam.

Excipit autumnus, posito fervore iuventae
Maturus mitisque, inter iuvenemque senemque
Temperie medius, sparsus quoque tempora canis.

Grassa, & vestita riccamente si rappresenta, percioche l'Autunno è più ricco dell'altre stagioni. La ghirlanda di uve, & il cornucopia pieno di diversi frutti, significano che l'Autunno è abbondantissimo di vini, frutti, & di tutte le cose per l'uso de' mortali.

Si può ancora rappresentare per l'Autunno Bacco carico d'uve con la Tigre, che saltando, gli voglia rapire l'uve di mano, overo dipingerassi una Baccante nella guisa che si suole rappresentare, come anco Pomona.

«Inverno»

Huomo, ò donna vecchia, canuta, e grinza, vestita de panni & di pelle, che stando ad una tavola bene apparecchiata appresso il fuoco, mostri di mangiare, & scaldarsi.

Si rappresenta vecchia, canuta, e grinza, percioche l'Inverno si chiama vecchiezza dell'anno, per essere la

terra già lassa delle sue naturali fatiche, & attione annuali, & rendesi fredda, malinconica, e priva di bellezza, il qual tempo descrivendo Ovidio nel 15 lib. delle Metam. così disse.

Indi senilis hyems tremulo venit horrida passu,
Aut spoliata suos, aut quos habet alba capillos.

L'habito de panni, di pelle, & tavola apparecchiata appresso al fuoco significa (come narra Pierio Valeriano) perche il freddo, e la quiete dopo i molti travagli d'Estate, & le ricchezze dateci dalla terra, pare che ci invitino a vivere più lautamente di quello, che si è fatto nelle stagioni antecedenti; & Oratio nell'Ode 9. lib I, così dice.

Vides, ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineat onus
Sylvae laborantes, geluque
Flumina constiterint acuto.
Dissolve frigus; ligna super foco
Large reponens atque benignius...

Dipingesi anco per l'Inverno Vulcano alla fucina, come anco Eolo con i venti, perche questi fanno le tempeste, che nell'Inverno son più frequenti.

STAGIONI

«Le quattro Stagioni dell'Anno nella Medaglia d'Antonino Caracalla».

Si rappresentano le sopradette stagioni per quattro bellissime figure di fanciulli un maggior dell'altro.

Il primo porta sopra le spalle una cesta piena di fiori.

Il secondo tiene con la destra mano una falce.

Il terzo con la sinistra porta un cesto pieno de varij frutti, & con la destra un animale morto, & questi tre fanciulli sono ignudi.

Il quarto è vestito, & hà velato il capo, & porta sopra le spalle un bastone, dal quale pende un'uccello morto, & con la sinistra mano parimente porta un'altro uccello morto, l'un differente dall'altro.

[Trascrizione al computer a cura della redazione]

L'AUTORE

Cesare Ripa (Perugia, 1560-1645) è autore della «Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità o di propria invenzione» (1593, 1610).

IL TESTO

L'iconologia di Ripa, con le sue accurate descrizioni dal

tono implicitamente normativo, e soprattutto con le incisioni che offrivano un'immediata traduzione visiva di quanto descritto, costituì per più di un secolo una sorta di repertorio di allegorie figurative ampiamente utilizzato da artisti e trattatisti.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

ALESSANDRO SANDRINI

APPUNTI SU LEOPARDI E IL PROGRESSO

Molto si è detto sulla posizione di Leopardi circa il progresso, a proposito e a sproposito, a seconda della visione storico culturale in cui, di volta in volta, facesse comodo inserirlo. E chissà quante volte il «maledetto gobbo», come ebbe a definirlo il Tommaseo, si sarà rigirato nella tomba sentendo in quali avelli ben più angusti fosse ridotto da certi suoi illustri esegeti.

Convieni comunque fare una preliminare panoramica su ciò che significa "progresso".

L'idea di progresso, distinta dal concetto di evoluzione, si basa sulla credenza che gli eventi nella storia si svolgano nel senso più desiderabile, realizzando una perfezione crescente. Ciò implica necessariamente un bilancio del passato ed una previsione del futuro.

Il corso degli eventi naturali e storici costituisce quindi una serie unilineare, dove ogni elemento è necessario e non può essere diverso da quello che è, e costituisce un incremento rispetto al precedente. Ogni apparente regresso, in realtà, costituisce un progresso ulteriore.

L'evoluzione del concetto di progresso è legata a quella del concetto di storia, ma se ne si distingue per l'idea di avanzamento o perfezionamento intrinseca al divenire storico.

L'idea di progresso è stata sviluppata dai moderni. In realtà non era del tutto sconosciuta nel mondo classico, ed è assimilabile all'idea di avanzamento dell'uomo sulla via della saggezza. Di Aulo Gellio viene spesso ricordata la frase «Veritas filia temporis» («Noct. Atticae», XII, 2), e un concetto simile lo si attribuisce anche al poeta tragico Eschilo («Prometeo legato», fr. 18).

Tuttavia l'idea di progresso come perfezione nell'avvenire era completamente sconosciuta, o per lo meno respinta, dal momento che la concezione generale era quella di una perfezione primitiva (l'età dell'oro) da cui l'uomo si era pian piano allontanato, seguendo poi un progressivo processo di decadenza.

L'idea di progresso era presente anche nel mondo medievale cristiano, anche se si riteneva che il progresso religioso dell'uomo, dopo la rivelazione, non fosse più superabile. Tuttavia tale convinzione si rafforza con l'idea del peccato originale che ha portato l'uomo fuori dello stato di perfezione. Ma la concezione di un ritorno al bene e di un innalzamento dell'uomo orienta ottimisticamente la

storia umana nel senso di un'ascesa, anche se il fine di questo processo è portato dopo la morte, per cui è esclusa ogni evoluzione terrena: il regno di Dio in terra è imperfetto, quindi ogni idea di progresso umano è volta ad una perfezione escatologica, sia nel singolo che nella comunità. Si può dire che nella Chiesa un certo ottimismo sia legato a questa idea, pur tra qualche decadenza passeggera, perché, se pur il contenuto della Rivelazione non possa progredire, sono soggette a progresso la coscienza e le conoscenze dei credenti e della Chiesa.

Il concetto di "profectus" ("progresso", "sviluppo") fu poi sviluppato da Vincenzo di Lérins, e da San Tommaso, il quale sosteneva che «*humanae rationi naturale esse videtur ut gradatim ab imperfecto ad perfectum perveniat*» («Sum. Theol.», I-II).

Anche nella scuola di Oxford questo concetto fu abbastanza vivo e Duns Scoto sosteneva che «*in processu generationis humanae semper crevit notitia veritas*» («Op. Ox.», IV).

Nel Rinascimento, quando si avverte con forza il potere di ascesa e di conquista proprio dell'uomo, il concetto di progresso torna connesso al concetto di storia, riprendendo l'idea suggerita da Gellio della verità figlia dei tempi nel senso di una progressiva genesi della verità dallo sviluppo storico.

Ruggero Bacone affermava, anticipando Giordano Bruno e Francesco Bacone, che «*et infert, quanto iuniores, tanto perspicaciores, quia iuniores, posteriores successione temporum, ingrediuntur labores priorum*» («Op. Maius», I, 6).

Giordano Bruno nella «Cena delle ceneri» («Dial.» I), valutando la svolta data alla storia dell'astronomia da Copernico, osserva che la possibilità dell'avanzamento della scienza è proporzionale al numero di osservazioni scientifiche che si sono potute compiere: l'età recente ha maggiore esperienza dell'antica e, se la sapienza è nella vecchiaia, i veri vecchi sono i moderni. Questa tesi è ripresa in vario modo da Campanella, Francesco Bacone, Galileo, Cartesio e Pascal.

Secondo Francesco Bacone il progresso è assimilabile ad una sempre maggiore conoscenza delle cose umane, a un più maturo giudizio dovuto all'accumularsi dell'esperienza arricchita da innumerevoli esperimenti ed osservazioni («Nov. Org.», I, 84).

In Malebranche c'è invece il contrasto tra la nuova idea del progresso con quella teologica di una verità originariamente rivelata. Riprendendo il motivo medievale della doppia verità, egli considera l'antichità come depositaria del vero teologico, mentre nel campo della verità filosofica l'età moderna, che ha potuto procedere oltre, ha maggiore esperienza.

Tra Cinquecento e Seicento il concetto di progresso è attribuito per lo più in campo teoretico: si prende atto della crescita delle emozioni dell'uomo, ma non è detto vi sia un perfezionamento del suo animo.

Assertori e iniziatori del progresso scientifico furono Galilei, Cartesio, Pascal e Leibniz. Per quest'ultimo un «*progressus quidam perpetuus liberrimusque totius universi*» («De rerum origine radicali est agnoscendus», 16-17).

Ma è solo nel XVIII secolo, all'apice dell'Illuminismo, che l'idea di progresso prende le sue linee essenziali, in

concomitanza con la conquista della nuova dimensione della ragione data dallo sviluppo delle scienze e della tecnologia in ogni campo. L'uomo dell'Illuminismo ha fede nella possibilità di migliorare radicalmente la condizione umana. I lumi della ragione sono la molla più potente per il progresso. Compito del filosofo è quello di diffondere questi lumi, ed egli è perciò un fattore essenziale della trasformazione della società.

Nel Settecento con Voltaire e Condorcet il concetto di progresso venne a prevalere nella concezione della storia.

Bernard de Fontenelle (1657-1757) nelle sua «Digression sur les anciens et les modernes» (1688) sosteneva che, essendo la natura una struttura perenne, non esisteva differenza fra antichi e moderni; l'errore è un fattore fondamentale per l'acquisizione della verità. Andava tuttavia fatta una distinzione tra progresso nell'eloquenza e nella morale, e progresso nelle scienze.

L'illuminismo settecentesco trasferisce il concetto anche alla sfera etica, poiché la liberazione dell'uomo dai suoi errori teorici e dalle sue superstizioni dogmatiche corrisponde all'affrancamento dalle cause della sua inferiorità morale.

Con l'economista Robert-Jacques Turgot (1727-81) tale concetto trovò un effettivo approfondimento. Molti dei suoi scritti si muovono sotto il profilo dell'empirismo lockiano e si collegano alle filosofie della storia come quella di Bossuet, dominate dalla prospettiva della provvidenza divina. Impostando chiaramente il problema, egli distingueva chiaramente tra fenomeni naturali, sempre uguali e costanti, e fenomeni storici che, in un processo di continuità, variano di luogo in luogo e di età in età. Il genere umano è un tutto immenso che, come ogni individuo, ha la sua infanzia e i suoi progressi. In questo modo Turgot delineava la continuità e le caratterizzazioni dello sviluppo. Questo sviluppo è ovunque lo stesso: «Le risorse della natura e il germe fecondo delle scienze si trovano ovunque ci siano gli uomini». Nei confronti della Natura gli uomini sono tutti uguali, avendo essi tutti le stesse sensazioni, le stesse idee e gli stessi bisogni. Per Turgot l'analisi empiristica aveva permesso di risolvere il problema della genesi delle conoscenze e di scoprire le strutture portanti delle evoluzioni comuni a tutti gli uomini. Essendo comuni i nessi strutturali che regolano l'attività degli uomini e i loro primi comportamenti fondati sui bisogni elementari, si può rilevare l'identità sostanziale di tutti i popoli primitivi. L'elemento dinamico che introduce il germe del progresso è dato dallo stabilirsi di una differenza qualunque, dall'insorgere di una diseguaglianza casuale, alimentata e fortificata dalle relazioni in cui si trovano gli individui e i popoli. Certo, tutti sono uguali, «ma la natura, ineguale nei suoi benefici, ha dato a certi spiriti, una abbondanza di talenti che ha rifiutato ad altri; le circostanze sviluppano questi talenti o li lasciano avvolti nell'oscurità; e dalla varietà infinita di queste circostanze nasce l'ineguaglianza dei progressi delle nazioni».

Un primo progresso determina i successivi, per cui il distacco di una nazione sull'altra aumenta in progressione. Il concetto di progresso implica quindi necessariamente quello della continuità, come trasmissione delle conoscenze

acquistate, per cui sono importanti il linguaggio, la scrittura e soprattutto l'educazione. Ma se le diversità del progresso nei vari popoli è casuale, c'è una ragione del diverso sviluppo delle scienze e delle arti. Turgot tenta di stabilire quali siano le leggi che regolano l'evoluzione. La ragione sta nel diverso oggetto che considerano le varie discipline. Significativa è ad es. la differenza tra la matematica e le altre discipline. Essa è una scienza sicura, in cui da poche idee semplici si traggono via via verità sicure: qui la catena della verità è ininterrotta. Nelle altre scienze come la storia, la morale e la politica, la verità è più difficile da raggiungere; nella storia, per esempio, non vi è mai una grande certezza, e l'errore è una necessità di fronte alla complessità di un'analisi. «Cerco - dice Turgot - i progressi dello spirito umano e non vedo altro che i suoi errori». Inoltre l'evoluzione, già lenta, è ulteriormente rallentata dallo spirito di setta che fa sì che gli uomini tendano a perpetuare le opinioni e le ipotesi conseguite, impedendo con ciò l'ascesa verso la verità. Le arti meccaniche conoscono un progresso ininterrotto; ogni arte, ogni volta che è inventata, sussiste, e se sussiste si perfeziona.

L'elemento di unificazione del progresso di tutte le scienze è costituito da una tendenza verso la crescente generalizzazione. La conquista della verità, cioè dell'avvicinamento progressivo alla realtà naturale, sarebbe il frutto di una considerazione sempre più ampia dei fenomeni naturali; le prime ipotesi, più povere, nascerebbero dall'esame di un numero limitato di fenomeni; le ipotesi successive, più complesse e più vere, scaturirebbero dalla considerazione di un numero di fenomeni maggiore. Questo è un principio generale. Il Cristianesimo, lungi dall'aver indebolito il sentimento della Natura, ha apportato un effettivo progresso nell'evoluzione dell'umanità, essenzialmente perché esso ha abolito le barriere tra ebrei e gentili, e ha promesso amore per tutti gli esseri umani, fortificando e ampliando la nozione di virtù e di felicità di tutto il genere umano.

Jean-Antoine Condorcet (1743-1794), nel "Prospectus" del suo «Tableau historique des progrès de l'esprit humain» (Parigi, 1793), divide la storia dell'umanità in dieci grandi epoche. Nella decima egli traccia un quadro dei progressi futuri dello spirito umano. Il "Prospectus" è uno dei testi più significativi della cultura del Settecento: la verità acquisita doveva essere il punto di partenza per traguardi prestigiosi, perché le «osservazioni su ciò che l'uomo è stato, su ciò che è oggi, condurranno in seguito ai mezzi per assicurare e accelerare i nuovi progressi che la sua natura gli permette di sperare ancora». E' evidente che il fervido ottimismo di Condorcet è animato dalle più o meno giustificate speranze di reali rinnovamenti sorte dalla Rivoluzione.

Il quadro dei progressi dello spirito umano è dato dallo sviluppo della specie umana nei suoi risultati, relativamente agli individui che esistono nel medesimo tempo su un medesimo spazio.

La superstizione religiosa nasce, per Condorcet, dal desiderio di colmare un vuoto dai morti e di trovare una consolazione nel ritenere che una parte di essi sopravviva. Si ebbe poi l'antropomorfizzazione dei fenomeni naturali.

Ciò nacque presso gli antichi perché non avevano ancora idea né della regolarità delle leggi della meccanica, né degli effetti generali ai quali noi diamo il nome di cause e di cui gli effetti sensibili che osserviamo sono i risultati; l'azione di una volontà sui corpi era, fra tutte le cause, quella che era loro più familiare.

Anche per lui l'errore è spiegabile secondo la categoria della necessità, ed è insito nella stessa natura umana.

Condorcet tentò di trovare le leggi generali che regolano lo sviluppo stesso. I preti, per esempio, hanno contribuito ad accelerare il progresso dei lumi dando la possibilità ad alcuni uomini di coltivare certe credenze generali e di creare i primi rudimenti delle scienze; ma mantenendo nascoste alcune verità, hanno determinato paurosi ritardi nello sviluppo della conoscenza.

L'invenzione della stampa è stata per Condorcet la molla che ha fatto progredire la cultura moderna. Così ogni nuovo errore è combattuto fin dalla sua nascita. Egli pone anche un nesso tra errore - oppressione - tirannide e anche tra verità - libertà - democrazia, per cui se il progresso porta alla correzione degli errori, uno dei suoi fini è quello di portare alla democrazia.

La nozione fondamentale nella considerazione dello sviluppo dell'umanità è quello della continuità, per cui Condorcet auspica la creazione di una lingua universale; infatti il linguaggio e l'educazione sono per lui gli elementi in cui si realizza la continuità dello sviluppo, ma sono anche fattori propulsivi del progresso. Continuità e progresso sono i due aspetti concomitanti dell'evoluzione. Condorcet crede nel progresso indefinito del sapere, per cui i lumi conseguiti sono la base per nuovi avanzamenti nella conoscenza e nell'emancipazione sociale, in uno sviluppo senza fine.

In Germania Lessing concepì le rivelazioni o le confessioni religiose succedentisi nella storia come altrettante tappe del progresso concepito come educazione dell'umanità.

Kant, pur mirando ad elevare il progresso a ideale regolativo della storia umana, vede in questa un lento e graduale sviluppo delle disposizioni della specie: il moto della storia dovrebbe condurre ad una pacifica comunità di popoli confederati, organizzati secondo le norme del diritto, sia nei rapporti interni fra i cittadini, sia nei rapporti internazionali.

Successivamente Fichte e Schelling riutilizzarono queste idee adattandole ciascuno alle proprie esigenze.

Per Hegel la storia è progresso nella coscienza della libertà: anima e legge del progresso è la dialettica che, sotto un certo aspetto, ci riporta all'immagine goethiana della spirale come simbolo del progresso e, sotto altri aspetti, tende a concludersi in un processo "ad finitum".

Con Hegel l'idea di progresso si costituisce come elemento fondamentale della natura della realtà: in base al processo dialettico ogni momento di essa è negato e superato da un momento ulteriore e più comprensivo. In questo modo se la realtà culmina nella suprema categoria dello spirito, il progresso dialettico della storia non può avere un termine provvisorio se non nel momento provvisorio del suo intendimento, dal momento che la storia continua a procedere oltre l'atto di quell'intendimento.

Il positivismo e l'empirismo, diretti eredi dell'Illuminismo, fusero idealmente progresso scientifico e progresso etico, generando una fede ingenuamente entusiastica nel progresso umano.

Comte fu il massimo rappresentante di questa corrente filosofica, elevando tale fede nel progresso a una religione e a una liturgia, al punto di considerare santi del calendario i promotori del progresso umano. Egli elaborò la legge dei tre stati (teologico, metafisico, positivo), che riassumeva per lui «la marche progressive de l'esprit humain». Ma per lui il progresso non va in linea retta perché il cammino della civiltà si muove, con oscillazioni ineguali e variabili, intorno ad un movimento medio che tende sempre a predominare e la cui esatta conoscenza permette di regolarne la preponderanza naturale, diminuendo le oscillazioni e le inesattezze.

Per Spencer le leggi del progresso sociale sono le stesse leggi dell'evoluzione cosmica, che procede attraverso differenziazioni e specificazioni.

I riformatori sociali e politici dell'Ottocento, come Saint-Simon e Marx, hanno visto il progresso nel suo duplice aspetto di "ad finitum" e "ad infinitum".

A questo proposito Croce sosteneva che «il vero concetto del progresso deve adempiere alle due opposte condizioni insieme, di un raggiungimento a ogni istante del vero e del bene, e di una messa in dubbio a ogni nuovo istante, senza tuttavia perdere ciò che si è raggiunto, di una perpetua soluzione e di un perpetuo rinascente problema per una nuova soluzione: deve evitare le due opposte unilateralità di un fine bello e raggiunto e di un fine irraggiungibile, del "progressus ad finitum" e del "progressus ad infinitum"».

Oggi il mito del progresso indefinito in tutte le direzioni fino alla vittoria definitiva ed integrale dell'umanità sul dolore, sul male e sulla morte, continua ad avere in sé una forte suggestione sentimentale, ed è tipico di tutte le utopie, nonostante le smentite dell'esperienza e del pensiero critico.

Oggi si sperimenta l'inadeguazione del progresso tecnico e scientifico alle esigenze spirituali e morali dell'umanità, già denunciate da Rousseau e prima ancora dai Cinici.

L'esigenza del progresso è insita nella natura umana che si svolge e si perfeziona nell'esercizio delle sue caratteristiche attività nell'ambiente storico e sociale, il quale non è a sua volta immobile e immodificabile, ma si trasforma storicamente. La storia è intessuta da questi reciproci rapporti degli uomini fra loro e degli uomini con l'ambiente che concorrono a formare e a trasformare.

L'uomo è pensabile solo nella società e nella storia, che sono tra le condizioni di sviluppo delle sue potenzialità.

I limiti del progresso sono i limiti stessi della natura umana, limiti indefinitamente spostabili, ma non sopprimibili.

Il progresso tecnico-scientifico che, irrigidito e chiuso in sé, finirebbe, al limite, col distruggere se stesso e l'umanità, è pienamente valido ed efficiente se a sua volta diventa elemento, strumento e coefficiente del progresso della persona umana nella storia.

Leopardi ebbe un atteggiamento apparentemente contraddittorio verso la filosofia dei lumi e la sua fede nel progresso. Pur essendo, insieme al sensismo e all'empirismo, fondamentale per la sua formazione, egli tuttavia la reinterpreta in modo così radicale fino quasi a capovolgerla, concependo una sorta di progresso a ritroso, il che equivaleva a negarlo.

Sebbene riconoscesse che il «progresso dei lumi e dello spirito filosofico e ragionatore che accresce i lumi e calma le passioni» avesse ai suoi tempi favorito la tolleranza fra le nazioni, egli concepì sempre la storia del mondo come un continuo decadere dalla perfezione originaria dei secoli omerici, attraverso la decadenza di Roma e l'orrore del Medioevo, fino all'avvento del Rinascimento, ultimo tentativo di restaurare la civiltà degli antichi e di rifondare un mondo delle illusioni, ma sfociato nella scienza di Galileo e Newton e conclusosi nel freddo lume della filosofia settecentesca. Essa è rivelatrice e depositaria di quel "vero" che ha distrutto per sempre le illusioni, svelando la necessaria infelicità dell'uomo e il tragico destino del mondo.

Il progresso coincide dunque con la corruzione dello stato naturale dell'uomo, unica condizione per non avere cognizione del dolore universale, tanto che Leopardi spesso si domanda se esso, in realtà, per la specie umana non solo sia inutile, ma addirittura dannoso, giungendo fino a dubitare, in una delle ultime pagine dello Zibaldone, «non solo della ragione, ma anche del sapere, della dottrina, della erudizione, delle cognizioni umane [...] se facciano progressi reali», perché nel progresso della ragione ciò che si guadagna da una parte, lo si perde da un'altra.

Già nella cosiddetta "Teoria del piacere" c'erano tutte le premesse di questa sfiducia: l'uomo desidera per sua natura la felicità, cioè il piacere; ed essendo questo desiderio infinito ed egli finito, il raggiungimento del suo fine è solo illusorio, e false sono tutte quelle dottrine che lo danno per certo o anche solo possibile.

Ma proprio perché essa ha scoperto il "vero", per Leopardi si presenta come la filosofia della verità con la quale «disingannare e atterrare», il «vero modo di filosofare» che ha fornito i mezzi di una tragica rivelazione ormai valida per sempre. Bisogna dunque confessare «il mal che ci fu dato in sorte», rifiutando tutte le nuove costruzioni false e dannose, le nuove favole, come il progresso e l'amore universale, la "fola" e il "sogno", propuginate dal pensiero illuministico e da certo pensiero della Restaurazione. Se ora gli uomini conoscono la verità e il loro destino, sono ridicoli, pietosi e vili coloro che si affannano a inventare miti di progresso e di felicità.

Ma Leopardi rifiuta anche l'aspetto pratico dell'Illuminismo che vedeva nelle idee del rinnovamento della società e dell'educazione gli strumenti per adeguare la realtà alla ragione. Egli non ebbe mai fiducia nella costruzione di una nuova umanità, e neppure nell'effettiva efficacia delle scienze: il principio del progresso e della perfezionabilità umana gli sembrava uno dei più grossi inganni del pensiero moderno. In un pensiero del 1828 sosteneva che «col perfezionamento della società, col progresso dell'incivilimento le masse guadagnano ma l'individualità

perde: perde di forza, di valore, di perfezione, e quindi di felicità: e questo è il caso de' moderni considerati rispetto agli antichi [...]. Or dunque il perfezionamento dell'uomo è quello de' cappuccini, la via della penitenza».

Noti sono i luoghi leopardiani dove egli ironizza sarcasticamente sulla «perfettibilità indefinita dell'uomo», su coloro che, pensando che «la specie umana vada ogni giorno migliorando», pretendevano di «rinnovare continuamente il mondo», mèta comune della Morte e della Moda e dei progressisti derisi nel «Dialogo di Tristano e di un amico». Altrove, come nella «Palinodia» egli arriva ad ironizzare sulla «giornaliera luce delle gazette», sulla «prima luce della famosa età che sorge»; ma è anche sintomatico di cosa Leopardi intendesse per vero progresso l'inserimento a epigrafe di una frase di San Giovanni all'inizio della «Ginestra»: «E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce».

La politica, l'economia e tutte le nuove scienze innovatrici e riformatrici del secolo dei lumi erano per lui solo velleità.

Ma Leopardi rimane assolutamente estraneo anche alla cultura filosofica italiana dell'inizio dell'Ottocento, «secol superbo e sciocco», e rifiuta anche i riflessi della filosofia francese post Restaurazione, disprezzando il fetido orgoglio che empie le carte di quelli che sostituivano alla filosofia dei lumi l'ottimismo cattolico, inserendo l'idea di progresso in una sorta di teofania originaria, immaginando un'umanità primitivamente felice ma con tutti i doni della società, poi decaduta per il peccato, idea che poi era il presupposto delle «magnifiche sorti e progressive» di una società felice, destinata a «eccelsi fati e nove felicità quali il ciel tutto ignora».

Il "titanismo" e l'apparente umanitarismo degli ultimi anni della carriera del Leopardi della Ginestra appaiono come un'estrema e virile accettazione della verità scoperta dalla filosofia, l'unica forma possibile di liberazione pratica di un tragico destino, ma che non muta affatto il senso e la concezione di quel destino.

Molti studiosi hanno fatto derivare l'atteggiamento leopardiano verso il progresso, quella sua mancanza di fede e assenza di fiducia costruttiva, dalla delusione per i risultati della Rivoluzione e del regime napoleonico. In realtà essa si lega al senso tragico e desolato che egli ebbe del destino dell'uomo e poi di tutto l'universo.

BIBLIOGRAFIA.

R. Franchini, «Il progresso: storia di un'idea», Milano, 1960

V.G. Childie, «Il progresso nel mondo antico», Torino, 1963

G.M. Pozzo, «La storia e il progresso nell'Illuminismo francese», Padova, 1964

J.B. Bury, «Storia dell'idea di progresso», Milano 1964.

L'AUTORE

Alessandro Sandrini (Firenze, 1956) vive a Firenze dove, oltre all'insegnamento, svolge lavoro redazionale per varie case editrici.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

PAOLO PETTINARI

L A P O E S I A E L A M O R T E

(capitoli 5 e 6)

5. IL VERSO COME UNITA' DI CONTENUTO FORMALE.

Vi sono dei tratti stilistici o, meglio, delle particolari unità d'espressione che occupano una posizione particolare all'interno del discorso letterario: il verso è sicuramente una di queste. Si è visto come esso abbia rappresentato e rappresenti tuttora il principale tratto distintivo del discorso poetico rispetto a quello prosastico, tanto è vero che i due generi si individuano anzitutto nell'opposizione verso/non verso. Si è anche visto come, nella storia della nostra cultura, il verso abbia rappresentato anzitutto il discorso della memoria e come poi a questa funzione pratica di conservazione se ne sia aggiunta una, estetica, di comunicazione emotiva. Tradizionalmente la forma poetica, grazie al piacere che producono i ritmi, le rime, le allitterazioni e tutti gli elementi che obbediscono al principio dell'iterazione, viene considerata una sorta di gioco col linguaggio: potremmo quasi dire una specie di regressione infantile, che produce un discorso il quale tocca più direttamente le corde emotive dell'uomo. Al verso, pertanto, sono associati dei contenuti culturali, quali quelli di gioco, piacere e memoria, che danno un significato alla sua semplice presenza, cioè al fatto che, fra tutte le altre possibili, venga usata questa particolare forma discorsiva.

La poesia regolare, in sé e per sé, vale a dire in quanto non-prosa, comunica un certo tipo di contenuto che non si produce all'interno della struttura dei testi, ma nel momento in cui autore e lettore (o ascoltatore) entrano in relazione con il testo e reagiscono ad esso. E' a tale livello pragmatico che si realizza il gioco e si prova piacere, ed è ancora a tale livello che la memoria viene messa in moto. Questo significato pragmatico, a nostro avviso, rappresenta senz'altro una parte del contenuto formale del verso. In particolare: la coppia di elementi gioco-piacere rappresenta il contenuto formale immediato, quello che ci si comunica tramite la semplice appercezione del testo; mentre l'elemento memoria, che ha bisogno di un successivo momento di riflessione o di una pratica ripetuta del testo per diventare operativo, può ben rappresentare un indice, una sorta di indizio, del contenuto formale profondo.

Nella struttura semantica della poesia regolare, pertanto, si possono rilevare due dati molto importanti per

ciò che concerne la forma del verso:

- 1) che a livello immediato comunica il piacere della ripetizione;
- 2) che a livello profondo comunica la sconfitta della morte culturale, in quanto la struttura iterativa viene ad essere lo strumento insostituibile per la conservazione della memoria.

Il principio della ripetizione ha dunque dei significati, e il verso può essere senz'altro considerato come un'unità di contenuto formale.

Però non è soltanto sul piano pragmatico che la poesia regolare semantizza il proprio schema iterativo, ma anche su quello simbolico. Facciamo un breve esempio che avremo modo di riprendere e approfondire più avanti. Si è detto che il discorso in versi obbedisce a un moto periodico, cioè segue un movimento che lo costringe a rifare con regolarità un percorso prestabilito. In realtà non è proprio così, dal momento che ogni verso non è mai uguale a quello precedente. A prescindere da certi elementi ritmici e musicali, a prescindere cioè dal numero, esso è infatti un'unità linguistica con un'espressione e un contenuto che non si ritrovano in nessun altro verso, è qualcosa di unico. Più che andare avanti e indietro sempre nello stesso posto, potremmo dire che il discorso in versi avanza non in modo rettilineo ma a spirale, ritorna sopra certe posizioni, ma non allo stesso punto di partenza. La spirale, ci sembra, dà un'immagine abbastanza adeguata del modello della poesia regolare. Tornando a considerazioni di carattere antropologico, notiamo come in tutte le culture la spirale comunichi dei contenuti simbolici che presentano alcune costanti significative: quasi sempre vediamo che rappresenta «i ritmi ripetuti della vita, il carattere ciclico dell'evoluzione, la permanenza dell'essere sotto la fugacità del mutamento» <1>. E' stato inoltre osservato come, in tutte le civiltà primitive dove la si ritrovi, essa simboleggi anche il viaggio dell'anima nell'aldilà, ossia la vita dello spirito che continua dopo la morte del corpo, oltre la morte fisica <2>. Si può aggiungere che nell'età barocca, quando gli uomini avvertono più acutamente la precarietà del loro essere in un universo non più fissato in eterno ma in perpetuo divenire, la spirale diviene una delle forme paradigmatiche delle arti figurative. Si pensi al baldacchino di S. Pietro di G.L. Bernini, alla lanterna di S. Ivo alla Sapienza di F. Borromini, o a tante raffigurazioni scultoree o pittoriche del periodo. Il movimento del verso sembra dunque seguire un percorso simbolico che afferma la continuazione della vita o, che in sostanza non è molto diverso, il ritorno ad una condizione che precedeva la morte. Il ripetersi delle unità metriche sembra riprodurre sul piano del linguaggio l'eterno ripetersi dei cicli naturali, il movimento infinito e l'eterno divenire della natura, in cui vita e morte si succedono con regolarità e di cui la spirale è una delle immagini emblematiche più diffuse.

Come abbiamo detto si tratta soltanto di un primo esempio di come il discorso in versi semantizzi la propria forma dell'espressione anche sul piano simbolico. E' sufficiente però per indurci a notare che tanto a livello pragmatico quanto a livello simbolico vi sono degli elementi di affinità, di analogia, nel contenuto formale profondo di un

tipo di discorso che, presso le culture arcaiche, ha sempre rappresentato uno degli strumenti più importanti nella lotta della vita contro la morte. Tale contenuto, che analizzeremo diffusamente in seguito, è abbastanza scoperto nella poesia primitiva, ma nel corso evolutivo della nostra cultura ha via via perso la sua evidenza, fino a ritrarsi nelle pieghe più profonde dell'inconscio linguistico. E' con l'attenuarsi delle leggi metriche, col nascere e affermarsi del verso libero e delle prose poetiche che questo contenuto profondo rimosso è nuovamente emerso alla coscienza, contribuendo all'arricchimento semantico del discorso della poesia.

E' ormai un luogo comune della linguistica contemporanea, ripreso e riaffermato anche dalla ricerca semiotica, che ogni unità di linguaggio diviene significativa, oppure acquista significati ulteriori, allorché può essere opposta ad un'altra unità. Se nel sistema delle forme poetiche il verso regolare non è più l'unica e sola possibilità espressiva, ma è affiancato dal verso libero e dalla prosa poetica, ciò significa che si sono create delle opposizioni e che queste opposizioni possono avere delle conseguenze importanti sul piano semantico. Così, se potremo mostrare che il verso regolare ha tutt'oggi un contenuto formale analogo a quello che abbiamo rilevato nella poesia arcaica, sarà possibile di conseguenza precisare anche il contenuto formale del verso libero e delle prose poetiche. Oggi il verso regolare ha perso quasi del tutto il valore mnemonico, ma il contenuto simbolico è rimasto ricco e complesso, e grazie agli strumenti d'indagine messi a disposizione dalla psicoanalisi se ne possono individuare aspetti inediti e particolari. Resta soltanto da vedere se tale contenuto lo si ritrovi, grosso modo inalterato nella sua sostanza, anche nella poesia contemporanea, se cioè il verso regolare sia tuttora uno dei modi in cui l'uomo cerca di combattere la morte.

A questo punto sorge un problema: è possibile che un contenuto simbolico prodottosi all'interno di una cultura arcaica mitologica si produca ancora oggi all'interno della nostra cultura scientifica e descrittiva? E senza aver mutato di forma e sostanza? Prima di affrontare la questione della poesia contemporanea ci soffermeremo a discutere questo problema.

NOTE

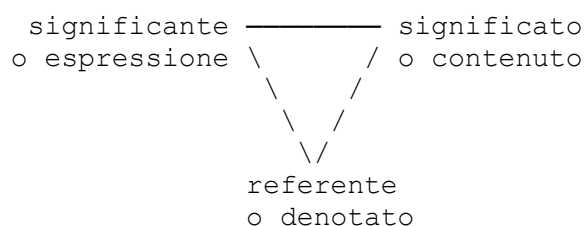
- 1 - J.CHEVALIER e A.GHEERBRANT, «Dictionnaire des symboles», Paris, Laffont/Jupiter, 1969, p.907.
- 2 - Cfr. id., p.909.

6. LA CONCEZIONE MITOLOGICA DEL LINGUAGGIO

Nel nostro tentativo di mostrare come le forme ritmiche possano avere dei precisi valori semantici, abbiamo fatto più volte riferimento alle origini della poesia o, più precisamente, ad alcuni testi, dai poemi omerici ai carmi dell'«Edda» alle byline russe, che sono convenzionalmente posti alle origini delle varie letterature. In realtà questi

poemi, e in particolare la loro registrazione definitiva nella forma scritta, sono il risultato di una lunga elaborazione di materiali narrativi eterogenei, prodotti in epoche ben più remote, e che attraverso una lunga tradizione orale si sono poi organizzati e strutturati nei testi che conosciamo. Tali materiali narrativi si sono venuti formando in un momento dell'evoluzione culturale in cui l'atteggiamento dell'uomo nei confronti di tutto ciò che lo circondava e di tutto ciò che egli faceva e produceva era profondamente diverso da quello che caratterizza l'uomo contemporaneo e, possiamo dire, anche dall'atteggiamento che ha sempre caratterizzato l'uomo nelle epoche storiche. In quelle fasi estremamente primitive della cultura il sistema di relazioni in base al quale prendeva forma e si realizzava la spiegazione dei fenomeni e del mondo nel suo complesso non obbediva certo alla logica descrittiva cui siamo abituati ormai da qualche millennio, ma ad una logica che potremmo definire mitologica.

La definizione di alcuni tratti distintivi dell'atteggiamento mitologico, che sta alla base delle primissime produzioni poetiche, ci aiuterà senz'altro a meglio determinare il contenuto formale profondo dei modelli ritmici. Da un punto di vista linguistico e più generalmente semiotico l'atteggiamento mitologico è stato descritto da Ju.M.Lotman e B.A.Uspenskij in un saggio del 1973 che, pur non approfondendo la questione in tutti i suoi particolari, ne fornisce tuttavia una ricapitolazione assai persuasiva <1>. Uno dei fatti che ci permette di meglio comprendere la differenza tra la coscienza linguistica mitologica e quella descrittiva è la diversa concezione del segno che possiamo ritrovare alla base di certi testi esemplari. La determinazione della natura del segno linguistico è passata attraverso lunghe discussioni filosofiche approdate alla definizione di uno schema biunivoco e all'esclusione di rapporti fra il piano della lingua e il piano delle cose, fra il discorso e gli oggetti cui si riferisce. Vediamo di spiegare meglio questa osservazione. Oggi si tende a considerare la lingua come un sistema discreto di elementi, i segni appunto, per descrivere i quali si possono tirare in ballo tre fattori: 1) il suono (reale o soltanto pensato, come quando per esempio leggiamo senza pronunciare le parole), che i linguisti hanno di volta in volta denominato significante o espressione; 2) il concetto, cui è stato dato il nome di significato o contenuto; 3) la cosa, l'oggetto concreto od astratto a cui si riferiscono i due primi fattori, e che ha ricevuto varie denominazioni fra cui referente o denotato. Assai spesso per visualizzare la struttura del segno si fa ricorso all'immagine di un triangolo ai cui vertici si trovano i tre fattori:



Per gli studiosi ogni unità linguistica, dai fonemi alle parole alle frasi ai testi più complessi, si può analizzare

soltanto su due piani: quello dell'espressione e quello del contenuto, in quanto soltanto essi sono pertinenti all'ambito del linguaggio come sistema convenzionale per la comunicazione interpersonale. Il piano del referente resta pertanto estraneo alla lingua. Pur essendoci infatti delle relazioni dirette fra il concetto e la cosa, e dunque fra il contenuto e il referente, non appare possibile stabilire alcuna ragionevole connessione diretta tra quest'ultimo e l'espressione, tra la cosa e il suono che realizza in maniera sensibile il significato. Parole e cose, in definitiva, appartengono ad ambiti ben differenti che funzionano in modo autonomo, così che l'ordine dei referenti non si riflette sulla lingua, e l'ordine della lingua non si riflette sulle cose. I nessi che si possono istituire tra segni e referenti sono di ordine logico o più genericamente filosofico, si tratta sempre comunque di un nesso di tipo formale, non sostanziale. Il mondo dei segni e quello delle cose funzionano su piani paralleli che entrano in contatto soltanto grazie alla capacità astrattiva della mente umana, ma non agiscono concretamente l'uno sull'altro <2>.

Tale posizione epistemologica non è certo una novità di questi ultimi anni, ma ha cominciato a delinarsi nel momento stesso in cui ai primordi della nostra storia è entrata in crisi la coscienza linguistica mitologica, e nella cultura occidentale è divenuta preminente, pur se non esclusiva, nel corso del XVI secolo. I linguisti contemporanei ne hanno riformulato i termini facendo uso di strumenti analitici aggiornati, ma riaffermando sostanzialmente una concezione che si pone alla base della nostra coscienza linguistica descrittiva.

Molti testi antichi, però, in particolare le narrazioni di miti, testimoniano l'esistenza di un diverso atteggiamento verso la parola che evidenzia una concezione opposta dei rapporti tra segno e referente. L'inizio dell'«Enuma Elish», il poema babilonese in cui si narrano la creazione del mondo e le feroci guerre divine per la supremazia, ne è un esempio evidente <3>.

Quando in alto il cielo non ancora aveva avuto nome,
e di sotto la terraferma non ancora era stata nominata,
nulla vi era, se non l'Apsu primordiale, loro generatore,
e Mummu-Tiamat, colei che tutto generò,
e le loro acque erano mescolate in un unico corpo.
Non ancora una capanna di canne era stata coperta con
[stuoie,
non ancora era emersa una terra paludosa,
né dio alcuno era stato portato ad essere,
i loro nomi non ancora erano stati nominati,
i loro destini non ancora determinati. (vv.1-10)

In questo brano vediamo come l'esistenza del cielo, della terra e degli dèi dipendeva dal fatto che fossero stati nominati, che avessero o meno ricevuto un nome. Il nome pertanto non è considerato il prodotto di una convenzione sociale, ma una caratteristica peculiare e necessaria della cosa a cui appartiene. Anche nella mitologia ebraica la creazione si risolve sostanzialmente in un atto di nominazione grazie al quale Dio, oltre a dare una sostanza fisica alle cose, ne stabilisce pure la posizione precisa e definitiva nell'ordine del mondo: la luce e le tenebre si

separano e vanno ad occupare posizioni distinte nel flusso del tempo, così come l'acqua e la terra si differenziano sul piano orizzontale dello spazio e il firmamento si fissa in posizione intermedia fra le acque inferiori e quelle celesti <4>. Oltre ad una funzione creatrice, nel mito il linguaggio ha anche una funzione ordinatrice. E' tramite il linguaggio che il caos indistinto acquista una struttura razionale, che le cose e gli oggetti entrano in relazione fra loro evidenziando similitudini ed opposizioni, mostrando parallelismi e gerarchie. Nella «Volospa», il primo carme dell'«Edda» poetica, dopo la creazione dei primi elementi dell'universo, gli dèi si riuniscono per dar loro un ordine, stabilirne le sedi e decretarne le funzioni <5>.

Allora tutti i numi si riunirono a consiglio,
i santi dèi, e su ciò disputarono:
alla notte ed al novilunio dettero un nome,
la mattina denominarono ed il mezzodì,
il vespro e la sera, per computare gli anni. (vv.21-25)

La parola divina, pertanto, ha due caratteristiche peculiari:

- 1) può creare le cose;
- 2) può muoverle e modificarle a proprio piacimento.

E' questa seconda caratteristica quella che compare più frequentemente negli inni sacri e nelle narrazioni volte a mettere in evidenza la forza di certe divinità. L'atto della creazione, in effetti, è unico e irripetibile ed avviene in una dimensione temporale totalmente estranea all'esperienza degli uomini, un istante separato di tempo che ha dato origine al tutto <6>. La vita umana si svolge invece in una dimensione temporale che, per la coscienza mitologica, obbedisce ad un modello ciclico di morte e rinascita, e che è scandita da tutta una serie di avvenimenti che l'uomo non sa dominare. Il succedersi dei giorni e delle stagioni, il ciclo della vegetazione, la nascita, la malattia e la morte, fenomeni naturali come il vento e la pioggia, catastrofi come i terremoti, le eruzioni o le epidemie, tutti questi fenomeni ed altri ancora sono spesso attribuiti all'intervento di un dio: più il dio è potente, più cose mirabili o terribili è capace di provocare. E assai spesso l'intervento divino si realizza semplicemente mediante la parola, la quale possiede evidentemente un valore strumentale che la rende un mezzo estremamente efficace per poter dominare la natura delle cose. Così la potenza del dio viene a coincidere con la potenza della sua parola. Vediamo ad esempio un brano di un inno babilonese del II millennio a.C. dedicato a Bel-Marduk <7>.

Di ciò che è fondato come il giorno, chi può definire l'essenza? / Della sua parola, che come il giorno è fondata, chi può definire l'essenza? / La parola del dio grande è come il giorno fondata: chi può definirne l'essenza? / La parola che, in alto, pone i cieli in riposo, / la parola che, in basso, fa riposare la terra, / la parola degli Anunnaki, di distruzione, / la sua parola non ha indovino, non ha esorcizzatore, / la sua parola è un diluvio che avanza, non ha rivali, / la sua parola pone i cieli in riposo, fa riposare la terra! / La parola del Signore fa morire il cespuglio di canne nella

sua maturità. / La parola di Marduk allieta la mèsse a tempo suo. / La parola del Signore è la piena che avanza, che rende tristi i volti. / La parola di Marduk è lo straripamento che rompe la diga. / La sua parola annienta i grandi santuari. / La parola di Bel è un soffio, l'occhio non la vede. / E' un sogno che non si vede! / La sua parola è detta all'uomo nel dolore e allora l'uomo geme. / La sua parola, quando avanza silente, distrugge il paese. / La sua parola, quando avanza imponente, abbatte le case, getta il paese nel pianto. / La sua parola è un vaso sigillato: chi può definirne l'interno? / La sua parola fa sofferente la gente, indebolisce la gente. / La sua parola, quando si innalza, fa soffrire il paese. / La sua parola, quando si abbassa, annienta il paese. / Alla sua parola i cieli nell'alto si calmano da soli. All'altezza appartiene la sua parola! (vv.1-24)

Accanto alla potenza, l'inno citato evidenzia anche un altro fatto: l'impossibilità di definire l'essenza della parola divina. L'intervento del dio dà pertanto ragione del fenomeno altrimenti inspiegabile, ma i motivi per cui la parola divina produce quegli effetti permangono incogniti e inconoscibili. Si può solo considerare il fenomeno come qualcosa di immediatamente evidente, constatarne la presunta effettività reale, ma è impossibile spiegarne la natura profonda: è un dato di fatto, e tanto basti.

Questo nesso inscindibile fra parole e cose non appartiene soltanto al piano divino ma, per la coscienza linguistica mitologica, esso è pertinente anche al piano umano. E' anzi il suo operare nel mondo degli dèi che lo rende reale in quello degli uomini. Osserva infatti Mircea Eliade che per la mentalità arcaica gli oggetti e le azioni diventano reali solo in quanto partecipano di una realtà trascendente o, più in particolare, solo quando riprendono e ripetono un'azione primordiale <8>. Tutto ciò risulta assai evidente se ci mettiamo a considerare tutta quella serie di pratiche che costituiscono l'ambito della magia, soprattutto le formule rituali e magiche legate agli incantesimi e agli esorcismi. Facciamo subito un esempio. Nell'antico Egitto per guarire dai morsi dei serpenti e dalle punture degli scorpioni si ricorreva ad un incantesimo che consisteva essenzialmente nella recitazione di un mito del dio Ra. La vicenda narrata è la seguente. La dea Iside vuole dominare su Ra, il dio solare, ma per far ciò deve impadronirsi del suo nome. A tal fine fa in modo che egli venga punto da un serpente e poi si offre di curarlo e di restituirlo a nuova vita. Ma vediamo direttamente il testo <9>.

Allora Iside disse: «Dimmi il tuo nome, mio padre divino, poiché la persona, con il nome della quale si pronunziano formule magiche, ha vita».

[...]

Il veleno bruciava con bruciore, era più potente che fiamma di fuoco. Allora la Maestà di Ra disse: «Prestami orecchio, Iside, figlia mia, affinché il mio Nome venga dal mio nel tuo corpo. Il più divino fra gli dèi lo nascose, affinché il mio posto possa essere ampio nella Barca di Milioni di Anni. Se per la prima volta dovesse verificarsi che esso esca dal mio cuore, riferiscilo a tuo figlio Horus, dopo che lo hai minacciato con giuramento divino e

hai posto il dio davanti ai suoi occhi». Il Grande Dio svelò il suo nome a Iside, la Grande-in-Magia.

Striscia via, veleno di scorpione! Esci da Ra, o occhio di Horus! Esci dalla bocca del dio che brucia, al mio incantesimo! Sono io che opero, io che invio questo comando. Scendi a terra, o potente veleno! Vedi? Il Grande Dio ha svelato il suo nome, - e Ra è vivente, il veleno è morto! Il tale dei tali, figlio del tale dei tali, è vivente, il veleno è morto, grazie alle parole di Iside la Grande, la padrona degli dèi, che conosce Ra nel suo vero nome.

La narrazione del mito di Ra offre lo spunto per alcune osservazioni. Anzitutto l'affermazione secondo la quale «una persona il cui nome è pronunziato ha vita» conferma il potere della parola divina sulle cose; la formula vera e propria che si trova alla fine del racconto, invece, sposta il discorso dal piano divino a quello umano (al posto del «tale dei tali» andava naturalmente il nome del cliente del guaritore), e ci mostra come per gli antichi egizi l'incantesimo aveva la propria efficacia perché ripeteva un'azione primordiale che forniva anche alla parola degli uomini un potere sulle cose. Inoltre vediamo che l'incantesimo si fonda sulla pronuncia di una parola un po' particolare: un nome proprio.

I nomi propri rappresentano in effetti una categoria a sé stante nel patrimonio lessicale di una lingua. Se noi apriamo un qualunque dizionario o vocabolario di qualsiasi lingua vedremo che i nomi propri non sono riportati, o almeno non sono riportati in quanto tali ma solo perché da essi derivano talvolta altre parole (aggettivi o epiteti) che hanno uno status normale accanto alle altre parole. La peculiarità del nome proprio risiede nel fatto che di esso non si può dare una definizione, essendo il suo significato del tutto tautologico. Del nome "Carlo" si può dire soltanto che rimanda a una persona di sesso maschile, come "Andrea" o "Mario". Ma mentre parole quali "tavolo" o "grande" o "attraversare" sono biunivocamente collegate a nozioni semantiche convenzionali, il nome proprio di una persona non è collegato ad alcun concetto semantico, bensì direttamente all'oggetto denominato, vale a dire alla persona cui è stato dato quel nome. Come segno linguistico il nome proprio manca di un vero contenuto e non ha ragion d'essere al di fuori di un rapporto diretto con il proprio referente <10>.

Questa relazione fra il nome e la persona che lo porta presso le società arcaiche presenta delle caratteristiche di vera e propria consustanzialità. J.G.Frazer adduce innumerevoli esempi di questo fenomeno nella parte della sua opera dedicata alle parole tabù <11>. Spesso il nome viene considerato come una parte sostanziale della persona al pari di una parte del corpo, così che un individuo per mezzo di pratiche magiche può subire ingiurie fisiche e danneggiamenti anche attraverso di esso. Per tale motivo presso molte popolazioni il nome personale è oggetto di innumerevoli tabù: talvolta viene semplicemente taciuto; talvolta invece al bambino vengono dati due nomi, uno da usare normalmente e l'altro, quello vero, da tenere segreto o da utilizzare in circostanze speciali. In tutti questi casi la ragione di tale atteggiamento risiede nella convinzione che fra la parola (il nome) e il referente (la persona) ci sia un legame sostanziale e indissolubile.

D'altra parte questa convinzione non è patrimonio esclusivo delle società arcaiche, ma la ritroviamo presente anche laddove la coscienza linguistica mitologica non è più dominante ormai da lungo tempo. Si pensi alla credenza, diffusa ancora ai tempi di Dante, che nel nome proprio fosse racchiuso anche il carattere o l'essenza di una persona, credenza testimoniata da certi versi apparentemente stravaganti della «Commedia» (Par., XII, 79-81):

Oh padre suo veramente Felice!
Oh madre sua veramente Giovanna,
se, interpretata, val come si dice!

Così il destino di un individuo veniva ad essere in qualche modo determinato o almeno condizionato dal nome attribuitogli alla nascita.

Le parole del mito si comportano come nomi propri <12>. Indissolubilmente legate al proprio referente, perderebbero gran parte del loro senso al di fuori di questo legame, così come la parte di un oggetto diviene spesso inutile o perde la sua funzione separata dal tutto cui appartiene. Così, abbiamo visto, il dio può creare o modificare le cose pronunciando delle parole, e analogamente il sacerdote o il mago, ripetendo l'azione divina, possono modificare la realtà: guarire da una malattia, causare la morte, provocare la pioggia. Ma la pratica degli incantesimi rituali ci suggerisce anche un'altra osservazione: per la coscienza mitologica c'è corrispondenza anche fra ordine del discorso e ordine delle cose, tanto è vero che l'ordine delle cose può essere modificato modificando l'ordine del discorso. Così, al mago o al sacerdote o al dio sarà sufficiente cambiare una frase da affermativa in negativa per modificare la realtà in un senso piuttosto che in un altro. Analogamente, se si vuole che la magia abbia effetto, bisogna che tutte le parole e le frasi dell'incantesimo siano pronunciate correttamente e nella giusta successione, altrimenti non si otterrà il risultato auspicato. Pertanto anche la disposizione sintagmatica delle parole ha la sua importanza in quanto, se al nome corrisponde la cosa, alla frase corrisponde l'azione o il fenomeno.

Se allarghiamo lo sguardo dalle forme verbali ad altri sistemi comunicativi, vedremo che anche le forme visive, nella coscienza mitologica, sono collegate al loro referente <13>. Considerando quello che è pervenuto fino a noi, possiamo dire che l'arte preistorica sia essenzialmente propiziatoria. Gli uomini primitivi che disegnavano figure di animali, spesso nelle parti più buie delle caverne, non davano al loro gesto alcun significato estetico, almeno in prima istanza. Disegnare l'animale (così come nominarlo) significava per loro catturarlo e possederlo, in quanto al possesso dell'effigie corrispondeva, nel pensiero magico, il possesso dell'oggetto raffigurato. Ecco allora che dipingere una caccia era un modo per partecipare alla caccia reale, e disegnare un animale trafitto equivaleva a trafiggere veramente quell'animale, nel senso che all'azione raffigurata sulla parete rupestre corrispondeva necessariamente la stessa azione nella vita reale. Raffigurare un animale o un oggetto non era attività decorativa, era come fare il ritratto di quell'animale o di quell'oggetto specifico su cui si volevano esercitare delle

pratiche di magia. Equivaleva in definitiva a pronunciarne il nome proprio per affermarne il possesso.

Può apparire sorprendente questo credere nella corrispondenza fra piano delle cose e piano dei segni, fra parole, immagini e dati reali, ma la coscienza mitologica e la mentalità primitiva si basano su questa semplice epistemologia: ciò che è simile in qualche aspetto della forma, o ciò che è collegato come la parte al tutto, è simile o collegato anche nella sostanza <14>.

Da queste osservazioni si può comprendere meglio come al verso, e in particolare alla sua struttura formale, potesse venir dato un significato che derivava dalla sua corrispondenza con altri fenomeni che presentassero una similitudine di struttura. Si è detto che il succedersi dei versi è riconducibile al modello della spirale; questa a sua volta è la realizzazione visiva di un modello ciclico. Ecco allora che i cicli naturali, il sorgere e il tramontare del sole, il succedersi delle stagioni, le fasi lunari, col loro contenuto simbolico venivano ad essere il referente più immediato della forma iterativa del verso. Se i cicli naturali mostravano l'eterno fluire della vita e il suo costante rinnovarsi dopo la morte, il modello ciclico del verso regolare ne ripeteva la struttura e presumibilmente, secondo la legge della magia imitativa, favoriva il loro perpetuarsi.

Come la recita di una guarigione divina primordiale permetteva al sacerdote di operare la stessa guarigione su un paziente reale, così la recita di un mito, oltre a comunicare un patrimonio di conoscenze, permetteva di riaffermare la presenza di un modello formale e di agire, attraverso di esso, sulle cose: ai cicli ritmici e metrici dovevano corrispondere i cicli naturali. Come il paziente, ascoltando la guarigione di Ra, guariva dal veleno del serpente, così la natura, mossa dalla recitazione dei versi, imitava il loro modello e continuava nei suoi cicli di morti e rinascite.

Con ciò abbiamo approfondito e ribadito quanto ipotizzato nel capitolo precedente, ma non abbiamo neppure provato a dare una risposta alla domanda che ci eravamo posti. Il verso regolare aveva un contenuto simbolico importante: rappresentava il trionfo della vita sulla morte e sull'oblio; realizzandosi nel continuo succedersi delle forme, simboleggiava e propiziava l'eterno succedersi delle cose. Questo in un mondo in cui i nomi erano nomi propri, in cui parole, immagini e cose erano così legate che modificando le une si potevano modificare anche le altre. Ma quando la coscienza mitologica ha lasciato il posto alla coscienza descrittiva il significato del verso è mutato o è rimasto uguale? Per rispondere dovremo vedere fino a che punto l'atteggiamento descrittivo è riuscito a sostituire quello mitologico e magico.

[continua...]

NOTE

- 1 - Ju.M.LOTMAN e B.A.USPENSKIJ, «Mif - Imja - Kul'tura», in "Trudy po znakovym sistemam", VI, Tartu, 1973 (tr.it. «Mito - Nome - Cultura», in Ju.M.LOTMAN e B.A.USPENSKIJ, «Semiotica e cultura», Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, e in id., «Tipologia della cultura», Milano, Bompiani

- 1975).
- 2 - Cfr. U.ECO, «Il segno», Milano, ISEDI, 1973, pp.99-132; U.ECO, «Trattato di semiotica generale», Milano, Bompiani, 1975, pp.73-97.
 - 3 - Cfr. A.DI NOLA (a cura), «Dal Nilo all'Eufrate», Novara, EDIPEM, 1974, p.73.
 - 4 - Cfr. «Genesi», 1, 1-25.
 - 5 - Cfr. C.A. MASTRELLI (a cura), «L'Edda. Carmi norreni», Firenze, Sansoni, 1951, n.ed. 1982, p.2.
 - 6 - Cfr. M.ELIADE, «Le mythe de l'éternel retour», Paris, Gallimard, 1969 (ed.or. 1947), pp.13-64.
 - 7 - Cfr. A.DI NOLA (a cura), «Dal Nilo all'Eufrate», cit, p.27.
 - 8 - Cfr. M.ELIADE, «Le mythe de l'éternel retour», cit., p.48.
 - 9 - Cfr. A.DI NOLA (a cura), «Dal Nilo all'Eufrate», cit., p.231.
 - 10 - Cfr. Ju.M.LOTMAN e B.A.USPENSKIJ, «Mif - Imja - Kul'tura», cit. (tr.it.cit.); G.R.CARDONA, «Introduzione all'etnolinguistica», Bologna, Il Mulino, 1976, pp.133-143.
 - 11 - Cfr. J.G.FRAZER, «The Golden Bough», abridged edition, London, MacMillan, 1983 (ed.or. 1922), pp.321-345.
 - 12 - E' quanto affermato in Ju.M.LOTMAN e B.A.USPENSKIJ, «Mif - Imja - Kul'tura», cit. (tr.it.cit.).
 - 13 - Cfr. A.SEPPILLI, «Poesia e magia», Torino, Einaudi, 1971 (ed.or. 1963) pp.108-134.
 - 14 - Cfr. J.G.FRAZER, «The Golden Bough», cit., pp.14-63. Ma tutta l'opera maggiore di Frazer, di cui l'edizione citata non è che un riassunto, appare come una grande raccolta di esempi a sostegno di questa constatazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARDONA G.R., «Introduzione all'etnolinguistica», Bologna, Il Mulino, 1976.
- CHEVALIER J. e GHEERBRANT A., «Dictionnaire des symboles», Paris, Laffont/Jupiter, 1969.
- DI NOLA A. (a cura), «Dal Nilo all'Eufrate», Novara, EDIPEM, 1974.
- ECO U., «Il segno», Milano, ISEDI, 1973.
- ECO U., «Trattato di semiotica generale», Milano, Bompiani, 1975.
- ELIADE M., «Le mythe de l'éternel retour», Paris, Gallimard, 1969 (ed.or. 1949) (tr.it. «Il mito dell'eterno ritorno», Milano, Rusconi, 1975).
- FRAZER J.G., «The Golden Bough», abridged edition, London, MacMillan, 1983 (ed.or. 1922) (tr.it. «Il ramo d'oro», 2 voll., Torino, Boringhieri, 1964).

LOTMAN Ju.M. e USPENSKIJ B.A., «Mif - Imja - Kul'tura», in "Trudy po znakovym sistemam", VI, Tartu, 1973 (tr.it. «Mito - Nome - Cultura», in Ju.M.LOTMAN e B.A.USPENSKIJ, «Semiotica e cultura», Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, e in id., «Tipologia della cultura», Milano, Bompiani 1975).

MASTRELLI C.A. (a cura), «L'Edda. Carmi norreni», Firenze, Sansoni, 1951, n.ed. 1982.

SEPPILLI A., «Poesia e magia», Torino, Einaudi, 1971 (ed.or. 1963).

L'AUTORE

Vedi "Uroboro" nn. 1 e 2. Con L.Contemori ha pubblicato «Il segno tagliente», Alessandria, Ed. dell'Orso, 1993 (un saggio sulla retorica della satira politica grafica).

IL TESTO

Di questo saggio sul valore simbolico della versificazione sono previsti ancora sei capitoli: 7. Persistenza della concezione mitologica nella coscienza linguistica contemporanea; 8. Presenza del modello ciclico nella poesia; 9. Il principio di morte nella psicoanalisi; 10. Il principio di morte nella poesia; 11. L'esorcismo; 12. La resa. Ma è possibile che vi siano cambiamenti.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

JOHANN WOLFGANG GOETHE

V I E R J A H R E S Z E I T E N
(«Quattro stagioni» con traduzione di A.Belli)

FONTI

J.W.GOETHE, «Sämtliche Gedichte. Erster Teil: Die Gedichte der Ausgabe letzter Hand», Zürich und Stuttgart, Artemis Verlag, 1950 (n.ed. 1961).

J.W.GOETHE, «Tutte le poesie», vol.I, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1989.

A.BELLI, «Le "Quattro stagioni" di Wolfango Goethe», in "Rassegna Nazionale", LV, 8-9, 1933.

FRÜLING / LA PRIMAVERA

1.

Auf, ihr Distichen, frisch! Ihr muntern lebendigen Knaben!
Reich ist Garten und Feld! Blumen zum Kranze herbei!

Su, miei distici, su, miei giocondi vivaci fanciulli!
Campo e giardin son ricchi! Qua per il serto fiori!

2.

Reich ist an Blumen die Flur; doch einige sind nur dem Auge,
Andre dem Herze nur schön; wähle dir, Leser, nun selbst!

Ricco il piano è di fiori. Ma gli uni son belli per l'occhio,
altri pel cuore belli. Scegli, lettor, tu stesso!

3.

Rosenknospe, du bist dem blühenden Mädchen gewidmet,
Die als die Herrlichste sich, als die Bescheidenste zeigt.

Gemma di rosa, tu sei dedicata alla fresca fanciulla
che più di tutte sempre fulgida appare e umile.

4.

Viele Veilchen binde zusammen, das Sträußchen erscheint
Erst als Blume; du bist, häusliches Mädchen, gemeint.

Fate di molte viole un mazzetto. Il mazzetto ancor sembra
un sol fiore. Questo, bimba massaia, sei tu!

5.

Eine kannt ich, sie war wie die Lilie schlank, und ihr Stolz war
Unschuld; herrlicher hat Salomo keine gesehn.

Una io conobbi snella qual giglio. Innocenza era il vanto
suo. Non più bella alcuna mai Salomone vide.

6.

Schön erhebt sich der Aglei, und senkt das Köpfchen herunter.
Ist es Gefühl? oder ists Mutwill? Ihr ratet es nicht.

Bella tu sorgi e il tuo piccolo capo giù pieghi, aquilegia!
Per sentimento o ruzzo? Niuno indovina che sia.

7.

Viele duftende Glocken, o Hyazinthe, bewegst du;
Aber die Glocken ziehn, wie die Gerüche, nicht an.

Molte odorose campane, giacinto, tu dondoli; eppure
non la campana a sé trae quanto l'olezzo attira.

8.

Nachtviole, dich seht man am blendenden Tage vorüber;
Doch bei der Nachtigall Schlag hauchest du Köstlichen Geist.

Viola notturna, nel sole che abbaglia nessuno ti scorge;
ma tu squisita aliti quando usignolo trilla.

9.

Tuberose, du ragest hervor und ergetzest im Freien;
Aber bleibe vom Haupt, bleibe vom Herzen mir fern!

Tuberosa, tu sorgi eminente e inebri all'aperto;
ma lontana stammi sempre da capo e cuore.

10.

Fern erblick ich der Mohn; er glüht. Doch komm ich dir näher,
Ach! so seh ich zu bald, daß du die Rose nur lügst.

Veggio da lungi il papavero. Esso arde; ma, se me gli accosto,
noto ben presto ch'esso vuol mascherar la rosa.

11.

Tulpen, ihr werdet gescholten von sentimentalischen Kennern;
Aber ein lustiger Sinn wünscht auch ein lustiges Blatt.

Voi, tulipani, censurano esperti sentimentali;

ma colui che è gaio foglie anche gaie vuole.

12.

Nelken, wie find ich euch schön! Doch alle gleicht ihr einander,
Unterscheidet euch kaum, und ich entscheide mich nicht.

Bei mi parete, garofani. Ma somigliate l'un l'altro!
Non vi distingue nulla, né quale scegliere so!

13.

Prangt mit den Farben Aurorens, Ranunkeln, Tulpen und A stern!
Hier ist ein dunkles Blatt, das euch an Dufte beschämt.

Tulipani, ranuncoli ed aster, che aurore sfoggiate!
Ecco una foglia nera che con l'odor vi scorna!

14.

Keine lockt mich, Ranunkeln, von euch, und keine begehrt ich;
Aber im Beete vermischt sieht euch das Auge mit Lust.

Niuno m'attrae, o ranuncoli, niuno appetisco io di voi;
ma nell'aiuola misti l'occhio al vedervi gode.

15.

Sagt! was füllet das Zimmer mit Wohlgerüchen? Reseda,
Farblos, ohne Gestalt, stilles, bescheidenes Kraut.

Dite: che cosa riempie d'olezzi la stanza? Rescìa,
erba incolor, modesta, senza figura, cheta.

16.

Zierde wärst du der Gärten; doch wo du erscheinst, da sagst du:
Ceres streute mich selbst aus mit der goldenen Saat.

Fregio saresti ai giardini; ma dove tu appari, tu dici:
«Cerere stessa sparse me da sementa d'oro».

17.

Deine liebliche Kleinheit, dein holdes Auge, sie sagen
Immer: Vergiß mein nicht! immer: Vergiß nur nicht mein!

L'occhio tuo bello, la tua piccolezza gentil dicon sempre:
«Non ti sordare di me! Non ti scordare ah di me!»

18.

Schwänden dem inneren Auge die Bilder sämtlicher Blumen,
Eleonore, dein Bild brächte das Herz sich hervor.

Se dall'occhio dell'anima fuggisse ogni imagin di fiore,
Eleonora, il cuore creerebbe la tua!

SOMMER / ESTATE

19.

Grausam handelt Amor mit mir! O spielet, ihr Musen,
Mit den Schmerzen, die er, spielend, im Busen erregt!

Fiero Amore si mostra con me! Deh voi, Muse, giocate
con il dolor ch'ei sveglia dentro il mio cuor giocando.

20.

Manuskripte besitz ich, wie kein Gelehrter noch König;
Denn mein Liebchen, sie schreibt, was ich ihr dichtete, mir.

Manoscritti io possiedo più che abbiane dotto o sovrano;
ché la mia bella scrisse quanto io per lei poetai.

21.

Wie im Winter die Saat nur langsam keimet, im Sommer
Lebhaft treibet und reift, so war die Neigung zu dir.

Come lenta germoglia d'inverno sementa e in estate
cresce e matura presto, tale per te l'amor mio!

22.

Immer war mir das Feld un der Wald, und der Fels und die Gärten
Nur ein Raum, und du machst sie, Geliebte, zom Ort.

Solo uno spazio fûr sempre per me la campagna ed il bosco
rupi e giardin. Diletta mia, tu luogo or li fai!

23.

Raum und Zeit, ich empfind es, sind bloße Formen des Anschauens,
Da das Eckchen mit dir, Liebchen, unendlich mir scheint.

Spazio e tempo son forme, lo sento, soltanto d'idee.
Teco immenso, amor mio, l'angolo breve appare.

24.

Sorge! sie steigt mit dir zu Roß, sie steigt zu Schiffe;
Viel zudringlicher noch packet sich Amor uns auf.

Teco sale a cavallo, con te su la nave l'affanno;
Fastidioso ben più carcasi Amore su noi!

25.

Neigung besiegen ist schwer; gesellet sich aber Gewohnheit,
Wurzelnd, allmählich zu ihr, unüberwindlich ist sie.

Duro è vincere Amore; ma niente lo vince, se in cuore
consuetudin lenta lenta gli si accompagni.

26.

Welche Schrift ich zwei-, ja dreimal hintereinander
Lese? Das herzliche Blatt, das die Geliebte mir schreibt.

Quale scritto due volte e tre volte di seguito io legga?
Ogni gentile foglio che l'adorata m'invia.

27.

Sie entzückt mich, und täuscht vielleicht. O Dichter und Sänger,
Mimen! lerntet ihr doch meiner Geliebten was ab!

Ella m'estasia, ella forse m'inganna. Poeti, cantanti,
mimi, imparate, su, voi da colei che adoro!

28.

Alle Freude des Dichters, ein gutes Gedicht zu erschaffen,
Fühle das liebliche Kind, das ihn begeisterte, mit.

Felicità del poeta è creare dei canti perfetti;
anche la cara bimba che l'ispirò lo senta!

29.

Ein Epigramm sei zu kurz, mir etwas Herzlichen zu sagen?
Wie, mein Geliebter, ist nicht kürzer der herzliche Kuß.

«Breve troppo ti par l'epigramma per dirmi dolcezze?
Ma non più breve è il bacio tanto cordiale, o caro?»

30.

Kennst du das herrliche Gift der unbefriedigten Liebe?
Es versengt und erquickt, zehret am Mark und erneuts.

Tu conosci il potente veleno d'amore non sazio?
Brucia e ristora a un tempo; strugge il midollo e il rifà.

31.

Kennst du die herrliche Wirkung der endlich befriedigten Liebe?
Körper verbindet sie schön, wenn sie die Geister befreit.

Sai che magnifico effetto ha l'amor finalmente saziato?
Bella union di corpi, mentre ei gli spiriti affranca.

32.

Wahre Lieb ist die, die immer und immer sich gleichbleibt,
Wenn man ihr alles gewährt, wenn man ihr alles versagt.

Vero è l'amore che resta in ogni attimo uguale a sé stesso,
che uno gli accordi tutto, che uno gli neghi tutto.

33.

Alles wünscht ich zu haben, um mit ihr alles zu teilen;
Alles gäb ich dahin, wär sie, die Einzige, mein.

Tutto io vorrei possedere a dividerlo tutto con lei;

tutto io darei, se dessa, l'unica, fosse di me!

34.

Kränken ein liebendes Herz, und schweigen müssen: geschärfter
Können die Qualen nicht sein, die Rhadamanth sich ersinnt.

Attristare un cuor che ama e dovere tacer: non più fieri
sono i supplizi tutti che Radamante pensa.

35.

Warum bin ich vergänglich, o Zeus? so fragte die Schönheit.
Macht ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön.

«Giove» domanda bellezza «perché passeggera mai sono?»
«Bello il fugace solo feci» rispose Giove.

36.

Und die Liebe, die Blumen, der Tau und die Jugend vernahmens;
Alle gingen sie weg, weinend, von Jupiters Thron.

E l'udirono Amor, Giovinezza, la rugiada ed i fiori.
Tutti fuggir piangendo lungi dal trono del dio.

37.

Leben muß man und lieben; es endet Leben und Liebe.
Schnittest du, Parze, doch nur beiden die Fäden zugleich!

Vivere e amare si deve; la vita, l'amore finisce.
Solo ah che insieme, o Parca, tu recidessi i fili!

HERBST / AUTUNNO

38.

Früchte bringet das Leben dem Mann; doch hangen sie selten
Rot und lustig am Zweig, wie uns ein Apfel begrüßt.

Frutti la vita all'uom reca; ma pendono solo di rado
rossi dal ramo e lieti come saluta il pomo.

39.

Richtet den herrschenden Stab auf Leben und Handeln, und lasset
Amorn, dem lieblichen Gott, doch mit der Muse das Spiel!

Il bastone che impera tu volgilo a vita, ad azione.
Lascia che Amore, il caro dio, con le Muse scherzi.

40.

Lehret! Es ziemet euch wohl, auch wir verehren die Sitte;
Aber die Muse läßt nicht sich gebieten von euch.

Insegnate! A voi questo s'addice. Onoriamo virtù noi

pure; ma la Musa vostri comandi sprezza.

41.

Nimm dem Prometheus die Fackel, o Muse, belebe die Menschen!
Nimm sie dem Amor, und rasch quäl und beglücke, wie er!

Prendi la face a Prometeo, Musa, ed avviva gli umani.
Tolti ad Amor, com'esso straziali e beali tu!

42.

Alle Schöpfung ist Werk der Natur. Von Jupiters Throne
Zuckt der allmächtige Strahl, nährt und erschüttert die Welt.

[Ogni creazione è opera della Natura. Dal trono di Giove
fugge il lampo onnipotente, nutre e scuote il mondo.]

43.

Freunde, treibet nur alles mit Ernst und Liebe; die beiden
Stehen dem Deutschen so Schön, den ach! so vieles entstellt.

Tutto, amici, imprendete con serietà, con amore.
Ben sta ciò al Tedesco, cui tanto altro sforma.

44.

Kinder werfen den Ball an die Wand und fangen ihn wieder;
Aber ich lobe das Spiel, wirft mir der Freund ihn zurück.

Gettano al muro e riprendon la palla i bambini; ma il giuoco
piace a me sol quando me la rinvia l'amico.

45.

Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.

Sfòrzati d'essere un tutto e, se un tutto non puoi divenire,
te come util parte sempre ad un tutto unisci.

46.

Wärt ihr, Schwärmer, imstande, die Ideale zu fassen,
O! so verehrtet ihr auch, wie sichs gebührt, die Natur.

Sentimentali, se mai voi sapeste afferrare ideali,
venerereste insieme, come si dee, Natura.

47.

Wem zu glauben ist, redlicher Freund, das kann ich dir sagen:
Glaube dem Leben; es lehrt besser als Redner und Buch.

Cui sia da credersi io posso ben dirti, onest'uomo: alla vita.
Essa ben meglio insegna che gli oratori e i libri.

48.

Alle Blüten müssen vergehn, daß Früchte beglücken;
Blüten und Frucht zugleich gebet ihr Musen allein.

Ogni fior dee morire, se han da bearci dei frutti.
Fiori ad un tempo e frutti date voi sole, Muse!

49.

Schädliche Wahrheit, ich zihe sie vor dem nützlichen Irrtum.
Wahrheit heilet den Schmerz, den sie vielleicht uns erregt.

Verità che ci nuoce amo più che giovevole errore.
Essa guarisce il male che esso forse desta.

50.

Schadet ein Irrtum wohl? Nicht immer! aber das Irren,
Immer schadets. Wie sehr, sieht man am Ende des Wegs.

Nuoce un errore? Non sempre. Ma sempre nuoce l'errare.
Quanto nuoce, vedrai tu alla fin della via.

51.

Fremde Kinder lieben wir nie so sehr als die eignen;
Irrtum, das eigene Kind, ist uns dem Herzen so nah.

I figliuoli degli altri non mai noi li amiam come i nostri.
Tanto vicino al cuore c'è nostro figlio, Errore.

52.

Irrtum verläßt uns nie; doch ziehet ein höher Bedürfnis
Immer den strebenden Geist leise zur Wahrheit hinan.

Mai non ci lascia l'error, ma bisogno più nobile attira
sempre la mente anela piano verso il vero.

53.

Keiner sei gleich dem andern; doch gleich sei jeder dem Höchsten.
Wie das zu machen? Es sei jeder vollendet in sich.

Niuno somigli ad un altro; ciascuno somigli al supremo.
Come far questo? Ognuno formisi in sé perfetto!

54.

Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaum.

Come così raramente il giusto s'unisca col genio?
Teme la forza quello; questo disprezza il freno.

55.

Fortzupflanzen die Welt, sind alle fernünftigen Diskurse
Unvermögend; durch sie kommt auch kein Kunstwerk hervor.

Assennati discorsi non san propagare la vita.

Né pur mai da essi nascono opre d'arte.

56.

Welchen Leser ich wünsche? Den unbefangenen, der mich,
Sich und die Welt vergißt, und in dem Buche nur lebt.

Che lettore io desideri? Quel che è più libero, il quale
me, sé la vita anche oblia, solo nel libro vive.

57.

Dieser ist mir der Freund, der mit mir Strebendem wandelt;
Lädt er zum Sitzen mich ein, stehl ich für heute mich weg.

Solo chi meco procede allorquando io aspiro m'è amico.
Se egli a seder m'inviti, per quest'oggi fuggo.

58.

Wie beklag ich es tief, daß diese herrliche Seele,
Wert, mit zum Zwecke zu gehn, mich nur als Mittel begreift!

Quanto compiangio che questo sì splendido spirito, degno
d'ire alla meta meco, me sol qual mezzo intenda.

59.

Preise dem Kinde die Puppen, wofür es begierig die Groschen
Hinwirft, so bist du fürwahr Krämern und Kindern ein Gott.

Bambole esalta al bambino che anelo vi spende soldoni!
Per bambini e merciai tu divieni un iddio!

60.

Wie verfährt die Natur, un Hohes und Niedres im Menschen
Zu verbinden? Sie stellt Eitelkeit zwischen hinein.

Come proceda Natura in congiungere l'alto col basso
dentro l'uomo! In mezzo la vanità vi pone.

61.

Auf das empfindsame Volk hab ich nie was gehalten, es werden,
Kommt die Gelegenheit, nur schlechte Gesellen daraus.

Sentimentali non mai ho stimati. Se vien l'occasione,
essi divengon sempre riprovevol gente.

62.

Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehemals
Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück.

Francesume impedisce ai dì nostri sconvolti cultura
calma, come fece luteranismo un tempo.

63.

Wo Parteien entstehn, hält jeder sich hüben und drüben;
Viele jahre vergehn, eh sie die Mitte vereint.

Sorgon partiti? Ed ognuno ecco unirsi o con questo o con quello.
Prima assai tempo scorre che tutti il mezzo unisca.

64.

Jene machen Partei; welch unerlaubtes Beginnen!
Aber unsre Partei, freilich, versteht sich von selbst.

Crean quelli un partito? Che orrore! Che illecita impresa!
Quanto al partito nostro, giusto è ch'esso ci sia!

65.

Willst du frei sein, mein Sohn, so lerne was Rechtes, und halte
Dich genügsam, und sieh niemals nach oben hinauf!

Vuoi rimaner sempre libero? Impara qualcosa di buono,
figlio, mantienti parco, né mai guardare in alto.

66.

Wer ist der edlere Mann in jedem Stande? Der immer,
Welchen Vorteil er hat, sich zum Gleichgewicht neigt.

Chi d'ogni ceto è il più nobile fra gli uomini? Quel che si piega
all'equilibrio sempre, per superiore ch'ei sia.

67.

Wißt ihr, wie auch der Kleine was ist? Er mache das Kleine
Recht; der Große begehrt just so das Große zu tun.

Come anche il piccol riesca a qualcosa? Le piccole cose
faccia bene. Il grande vuol far le grandi bene.

68.

Was ist heilig? Das ists, was viele Seelen zusammen
Bindet; bünd es auch nur leicht, wie die Binse den Kranz.

Sacra è la cosa che lega molt'anime insieme, quando anche
essa lieve leghi come ghirlanda un giunco.

69.

Was ist das Heiligste? Das, was heut und ewig die Geister,
Tiefer und tiefer gefühlt, immer nur einiger macht.

Quale cosa è più sacra? Ciò che oggi e per sempre gli spirti,
sempre più sentita, più strettamente leghi.

70.

Wer ist das würdigste Glied des Staats? Ein wackerer Bürger;
Unter jeglicher Form bleibt er der edelste Stoff.

Chi d'uno Stato è tra i membri il più degno? Un buon cittadino.

Resta egli in ogni forma la miglior materia.

71.

Wer ist denn wirklich ein Fürst? Ich hab es immer gesehen:
Der nur ist wirklich Fürst, der es vermochte zu sein.

Chi mai principe è vero? Io l'ho sempre veduto. Colui
principe vero è solo che essere principe sa.

72.

Fehlet die Einsicht oben, der gute Wille von unten,
Führt sogleich die Gewalt, oder sie endet den Streit.

Se veggenza nell'alto, se manchi volere nel basso,
lotte violenza reca subito o le finisce.

73.

Republiken hab ich gesehn, und das ist die beste,
Die dem regierenden Teil Lasten, nicht Vorteil gewährt.

Ho veduto repubbliche. L'ottima è quella che accorda
ai governanti in essa pesi, non vantaggi.

74.

Bald, kennt jeder den eigenen Vorteil und gönnet dem andern
Seinen Vorteil, so ist ewiger Friede gemacht.

Quando conosci il tuo proprio vantaggio, concedi anche agli altri
il loro proprio. Allora pace eterna è fatta.

75.

Keiner bescheidet sich gern mit dem Teile, der ihm gebühret,
Und so habt ihr den Stoff immer und ewig zum Krieg.

Niun si contenta da sé di quel che gli tocca. Per questo
sempre materia avrete per un'eterna guerra.

76.

Zweierlei Arten gibt es, die treffende Wahrheit zu sagen:
Öffentlich immer dem Volk, immer dem Fürsten geheim.

Due son le guise di dir verità: dirle al popolo sempre
apertamente; sempre solo in segreto al capo.

77.

Wenn du laut den einzelnen schiltst, er wird sich verstocken,
Wie sich die Menge verstockt, wenn du im ganzen sie lobst.

Se uno solo censuri a voce alta, egli allora s'ostina
come si ostinan molti, se tu li lodi insieme.

78.

Du bist König und Ritter und Kannst befehlen und streiten;
Aber zu jedem Vertrag rufe den Kanzler herbei.

Tu sei re, cavaliere, e tu puoi comandare e far guerra;
ma per ciascun trattato chiàmati il cancelliere.

79.

Klug und tätig und fest, bekannt mit allem, nach oben
Und nach unten gewandt, sei er Minister und bleibs.

Fermo e attivo ed accorto e conoscitore di tutto,
e abile in basso e in alto: sia ministro sempre.

80.

Welchen Hofmann ich ehre! Den klärsten und feinsten! Das andre,
Was er noch sonst besitzt, kommt ihm als Menschen zugut.

Qual cortigiano io mai stimi? il più chiaro il più fine. Ché quanto
egli possiede ancora giova a lui come uomo.

81.

Ob du der Klügste seist, daran ist wenig gelegen;
Aber der Biederste sei, so wie bei Rate, zu Haus.

Che il più bravo tu sia non importa gran cosa; ma quale
in consiglio, tal sii tu il più buono in casa!

82.

Ob du wachst, das kümmert uns nicht, wofern du nur singest.
Singe, Wächter, dein Lied schlafend, wie mehrere tun.

Poco preme tu vegli, o guardiano, ma preme tu canti.
Canta la tua canzone, come i più fan, dormendo.

83.

Diesmal streust du, o Herbst, nur leichte, welkende Blätter;
Gib mir ein andermal schwellende Früchte dafür.

Oggi tu spargi sol foglie, autunno, leggere, avvizzenti.
Un'altra volta in cambio turgidi frutti dammi.

WINTER / INVERNO

84.

Wasser ist Körper, und Boden der Fluß. Das neuste Theater
Tut in der Sonne Glanz zwischen den Ufern sich auf.

L'acqua è solida, il fiume è suolo, il più nuovo teatro
fra le due sponde s'apre sotto il fulgor del sole.

85.

Wahrlich, es scheint nur ein Traum! Bedeutende Bilder des Lebens
Schweben, lieblich und ernst, über die Fläche dahin.

Sembra inver solo un sogno. Notabili aspetti di vita
libransi dolci e seri sopra quel liscio piano.

86.

Eingefroren sahen wir so Jahrhunderte starren,
Menschengefühl und Vernunft schlich nur verborgen am Grund.

Irrigidirsi agghiacciati centenni così noi vedemmo.
Umanità, ragione stavan nel fondo ascose.

87.

Nur die Fläche bestimmt die kreisenden Bahnen des Lebens;
Ist sie glatt, so vergißt jeder die nahe Gefahr.

La superficie segna i rotanti sentier della vita.
Quando essa è liscia, niuno vede il vicino rischio.

88.

Alle streben un eilen und suchen und fliehen einander;
Aber alle beschränkt freundlich die glattere Bahn.

Tutti aspirano e corrono e cercano e l'un fugge l'altro.
Ma la via più liscia tutti graziosa inchiude.

89.

Alle gleitet untereinander, die Schüler und Meister,
Und das gewöhnliche Volk, das in der Mitte sich hält.

Confusamente qui scivolan tutti: scolari e maestri
e la comune folla che ivi si tiene in mezzo.

90.

Jeder zeigt hier, was er vermag; nicht Lob und nicht Tadel
Hielte diesen zurück, förderte jenen zum Ziel.

Mostra ognun qui che cosa egli sappia; non biasimo o lode
l'uno terrebbe indietro, l'altro urgerebbe al fine.

91.

Euch, Präkonen des Pfuschers, des Meisters Verkleinerer, wünscht ich
Mit ohnmächtiger Wut stumm hier am Ufer zu sehn.

Voi che lodate chi acciarpa e sprezzate l'artista, io vedervi
qui su la sponda vorrei muti ed invan rabbiosi.

92.

Lehrling, du schwankest und zauderst und scheuest die glattere Fläche.
Nur gelassen! du wirst einst noch die Freude der Bahn.

Tu barcolli, novizio, ed esiti e il piano più liscio

fuggi. Pazienza! Un giorno gioia del luogo sarai.

93.

Willst du schon zierlich erscheinen, und bist nicht sicher? Vergebens!
Nur aus vollendeter Kraft blicket die Anmut hervor.

Già tu vorresti, o mal fermo, apparire piacevole? Invano!
Guarda la grazia fuori sol da perfetta forza!

94.

Fallen ist der Sterblichen Los. So fällt hier der Schüler,
Wie der Meister; doch stürzt dieser gefährlicher hin.

Sorte dell'uomo è cadere. Qui cade così lo scolare
come il maestro; e questi con maggior rischio atterra.

95.

Stürzt der rüstigste Läufer der Bahn, so lacht man am Ufer,
Wie man bei Bier und Tabak über Besiegte sich hebt.

Quando cade sul ghiaccio il più bravo, alla riva si ride,
come su vinti un s'alza fra tabacco e birra.

96.

Gleite fröhlich dahin, gib Rat dem werdenden Schüler,
Freue des Meisters dich, und so genieße des Tags.

Scivola allegro e impartisci consigli al novizio e t'allieta
del maestro. Così goditi questo giorno.

97.

Siehe, schon nahet der Frühling; das strömende Wasser verzehret
Unten, der sanftere Blick oben der Sonne das Eis.

Già primavera s'appressa. Giù l'acqua corrente corrode,
vedi, il ghiaccio. In alto l'occhio del sole è mite.

98.

Dieses Geschlecht ist hinweg, zerstreut die Bunte Gesellschaft;
Schiffen und Fischern gehört wieder die wallende Flut.

Questa gente se n'è ita. La varia brigata è dispersa.
Dei pescatori adesso, dei naviganti è il flutto.

99.

Schwimme, du mächtige Scholle, nur hin! und kommst du als Scholle
Nicht hinunter, du kommst doch wohl als Tropfen ins Meer.

Nuota, zolla gigante di ghiaccio! Se tu non arrivi
come una zolla, certo goccia tu giungi al mare!

L'AUTORE

Johann Wolfgang Goethe nacque a Frankfurt am Main nel 1749 e morì a Weimar nel 1832. Per un'introduzione alla biografia e alle opere si veda L.Mittner, «Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)», Torino, Einaudi, 1964.

IL TESTO

Avremmo potuto intitolare queste composizioni minori di Goethe "Dal magazzino del poeta", e in effetti si tratta soprattutto di esercizi di scrittura, di note e appunti messi giù in forma poetica. Scritti fra il 1794 e il 1797 questi distici epigrammatici avevano inizialmente altra forma ed altri titoli, e solo in un secondo tempo e senza troppa convinzione furono associati alle quattro stagioni (sulla vicenda compositiva ed editoriale si vedano le note nell'edizione mondadoriana citata tra le fonti). Da ciò è chiaro come non vi fosse alcun progetto dietro questi testi, e come invece la loro strutturazione successiva fosse più che altro occasionale. E' proprio questo fatto, probabilmente, a far sì che il poeta non segua le convenzioni del genere, evitando di parlarci di pastori e di campi, di animali che tornano o se ne vanno, di attività sociali convenienti. L'associazione dei suoi amori giovanili ai diversi tipi di fiori è l'occasione per dare il titolo di «Primavera» al primo gruppo di distici; l'amore più maturo per Chistiane Vulpius, argomento del secondo gruppo, suggerisce il titolo «Estate»; il tono riflessivo e polemico del terzo gruppo, il più cospicuo, induce ad associarlo all'«Autunno»; infine la descrizione dei pattinatori sul fiume gelato, con immagini di caduta e risalita, suggerisce per il quarto gruppo l'associazione con l'«Inverno». Le stagioni dunque non sono più una fonte dell'invenzione poetica, ma ne divengono un modo possibile della codificazione, una maniera per ridurre ad un ordine convenzionale il caos dell'ispirazione e della produzione incontrollata.

La traduzione di A.Belli che abbiamo inserito tra un distico e l'altro compie il tentativo di riprodurre nella lingua italiana il ritmo dell'originale, anche se con molte più irregolarità. Così abbiamo dei distici in versi sciolti che potremmo definire "versi doppi": ad esempio nel distico 30 ci sono un settenario e un novenario seguiti da un settenario e un ottonario («Tu conosci il potente / veleno d'amore non sazio? // Brucia e ristora a un tempo; / strugge il midollo e il rifà.»). Sul piano dell'espressione è una traduzione che cerca di dare un'idea generale della musicalità del testo d'origine, una traduzione dunque, riprendendo la terminologia utilizzata per commentare i testi di Conti e Cassoli, paradigmatica.

Questa scelta ha avuto delle conseguenze inevitabili sul piano del contenuto, dove la sintassi e il lessico risultano pesantemente condizionati dal dover sottostare a delle restrizioni formali, per cui spesso l'informazione risulta deformata soprattutto a livello connotativo. Si veda al

distico 33, dove il traduttore, invece di dire "se lei fosse mia", è costretto a tradurre "se dessa fosse di me". Anche del significato, pertanto, non possiamo dire di avere una traduzione del tutto sintagmatica.

Parlando delle prove di Conti e Cassoli su Orazio, abbiamo osservato come la loro operazione fosse quella di avvicinare il testo al lettore settecentesco. Nel caso di Belli ci sembra che l'operazione sia inversa: avvicinare il lettore al testo. La forma ritmica da lui scelta non è certo propria della tradizione italiana, per cui il lettore avverte immediatamente di trovarsi di fronte ad un autore che scrive in "un'altra lingua" e deve fare un piccolo sforzo supplementare per capire.

Tralasciando per il momento qualsiasi giudizio di valore, visto che ancora il nostro interesse è soltanto tipologico, potremmo allora definire il lavoro di A.Belli in questi termini: una traduzione paradigmatica sul piano dell'espressione, quasi-sintagmatica su quello del contenuto, verso il testo per ciò che concerne le scelte stilistiche. [PP]

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

ANTONIO VIVALDI

"SONETTI" dalle «QUATTRO STAGIONI»

«LA PRIMAVERA»: concerto in mi maggiore
(allegro, largo, allegro)

Giunt'è la primavera e festosetti
La salutano gli augei con lieto canto;
E i fonti allo spirar dei zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto.

Vengon coprendo l'aer di nero amanto
E lampi e tuoni ad annuntiarla eletti.
Indi, tacendo questi, gli augelletti
tornano di nuovo al lor canoro incanto.

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l caprar col fido can a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante
Danzano ninfe e pastor nel tetto amato
Di primavera all'apparir brillante.

«L'ESTATE»: concerto in sol minore
(allegro, adagio, presto)

Sotto dura stagione dal sole accesa
Languisce l'huom, languisce il gregge ed arde il pino;
Scioglie il cucco la voce e tosto intesa
Canta la tortorella e 'l gardelino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
Muore Borea improvviso al suo vicino;
E piange il pastorel perché sospesa
Teme fiera borasca e 'l suo destino.

Toglie alle membra lasse il suo riposo
Il timore de' lampi e tuoni fieri
E de mosche e mosconi il stuol furioso.

Ah che purtroppo i suoi timor son veri:

Tuona e fulmina il ciel e grandinoso
Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

«L'AUTUNNO»: Concerto in fa maggiore
(allegro, adagio molto, allegro)

Celebra il vilanel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere,
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere.

Fa ch'ognuno tralasci e balli e canti
L'aria che temprata dà piacere.
E' la stagion ch'invita tanti e tanti
D'un dolcissimo sonno al bel godere.

I cacciator alla nov'alba a caccia
Con corni, schioppi e canni escono fuore.
Fugge la belva e seguono la traccia;

Già sbigottita e lassa al gran rumore
De' schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, ma oppressa muore.

«L'INVERNO»: concerto in fa maggiore
(allegro non molto, largo, allegro)

Agghiacciato tremar tra nevi argenti
Al severo spirar d'orrido vento,
Correr battendo i piedi ogni momento
E pel soverchio gel battere i denti,

Passare al fuoco i dì quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento,
Camminar sopra il ghiaccio e a passo lento
Per timor di cader girsene intenti,

Di nuovo ir sopra il ghiaccio e correr forte
Sinch'il ghiaccio si rompe e si disserra,
Gir forte, sdruciolar, cader a terra,

Sentir uscir dalle serrate porte
Sirocco e Borea e tutti i venti in guerra:
Quest'è 'l verno, ma tal che gioia apporta.

[Trascrizione al computer a cura della redazione]

L'AUTORE

Antonio Vivaldi nacque a Venezia nel 1678 e morì a Vienna nel 1741. I concerti delle «Quattro stagioni» fanno parte de «Il cimento dell'armonia e dell'invenzione» e furono composti intorno al 1725. Come introduzione alla vita e all'opera si veda: R.Giazotto, «Invito all'ascolto di Vivaldi», Milano, Mursia, 1984.

IL TESTO

Trascritti dalla copertina di un vecchio 33 giri (non stiamo a citarne la fonte) questi sonetti producono un effetto duplice. Da una parte evidenziano un versificatore grezzo, dal lessico incerto, poco avvezzo forse alla lingua italiana. Dall'altra riconfermano la presenza di un artista: descrizioni scarse e per nulla compiaciute, predilezione per le cose e i fenomeni sensibili, concretezza, sono degno contrappunto alle atmosfere naturalistiche e agli effetti imitativi che caratterizzano i quattro concerti. Si avverte insomma un senso della natura in movimento che è assente negli altri poeti settecenteschi presenti in questo numero.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

ALESSANDRO MANZONI

A D D A

(Idillio a Vincenzo Monti)

FONTI

A.MANZONI, «Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione», a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1939.

Diva di fonte umil non d'altro ricca
Che di pura onda e di minuto gregge
Te, come piacque al ciel, nato a le grandi
De l'Eridano sponde a questi ameni
Cheti recessi e a tacit'ombre invito. 5
Non feroci portenti o scogli immani
Nè pompa io vanto d'infinito flutto
O di abitati pin; nè imperioso
Innalzo il corno, a le città soggette
Signoreggiando le torrite fronti; 10
Ma verdi colli e biancheggianti ville
E lieti colti in mio cammin saluto,
E tenaci boscaglie a cui commisi
Contro i villani d'Aquilone insulti
Servar la pace del mio picciol regno 15
E con Febo alternar l'ombre salubri.
Nè al piangente colono è mio diletto
Rapir l'ostello e i lavorati campi,
Ad arricchir l'opposta avida sponda,
Novo censo al vicin; nè udir le preci 20
Inesaudite e gl'imprecanti voti
De le madri che seguono da lunge
Con l'umid'occhio e con le strida il caro
Pan destinato a la fame de' figli
E la sacra dimora e il dolce letto. 25
Sol talor godo con l'innocua mano
Piegar l'erbe cedenti, e da le rive
Sveller fioretti, per ornarmi il seno
E le treccie stillanti. Nè gelosa
Tolgo a gli occhi profani il mio soggiorno, 30
Ma dai tersi cristalli altrui rivelo
La monda arena; anzi sovente scesi

Dai monti Orobbj i Satiri securi
 Tempran nel fresco mio la Siria fiamma,
 Col piè caprigno intorbidando l'onda. 35
 Forse al par d'Aretusa e d'Acheloo
 Natal divin non vanto, e sede arcana,
 Sacra ai congressi de le Aonie suore;
 Pur soave ed umil vassi Aganippe
 Su la Libetrìde erba mormorando. 40
 Ben so che d'altro vanto aver corona
 Pretende il Re de' fiumi, e presso al Mincio
 Del primo onor geloso ancor s'ascolta
 Fremer l'onda sdegnosa arme ed amori;
 E so ch'egli n'andò poi de la molle 45
 Guarinia corda, or de la tua superbo;
 Ma non vedi con l'irta alga natia
 Splendermi il lauro in su la fronte? Salve
 Vocal colle Eupilino: a te mai sempre
 Sul pian felice e sul sacrato clivo 50
 Rida Bacco vermiglio e Cerer bionda;
 Salve onor di mia riva: a te sovente
 Scendean Febo e le Muse Eliconiadi,
 Scordato il rezzo de l'Ascrea fontana.
 Quivi sovente il buon Cantor vid'io 55
 Venir trattando con la man sicura
 Al plettro di Venosa e il suo flagello;
 O traendo l'inerte fianco a stento
 Invocar la salute, e la ritrosa
 Erato bella che di lui teme a 60
 L'irato ciglio e il satiresco ghigno;
 Seguialo alfine, e su le tempia antiche
 Fea di sua mano rinverdire il Mirto.
 Qui spesso udillo rammentar piangendo,
 Come si fa di cosa amata e tolta, 65
 "Il dolce tempo della prima etade";
 O de' potenti maladir l'orgoglio,
 Come il Genio natio movealo al canto,
 E l'indomata gioventù de l'alma.
 Or tace il plettro arguto, e ne' miei boschi 70
 E' silenzio ed orror; Te dunque invito
 Canoro spirto, a risvegliarmi intorno
 Novo romor Cirreo. A te concesse
 Euterpe il cinto, ove gli eletti sensi
 E le immagini e l'estro e il furor sacro 75
 E l'estasi soave e l'auree voci
 Già di sua man rinchiuse. A te venturo
 Fiorisce il dorso Briantea; le poma
 Mostra Vertunno, e con la man ti chiama.
 Ed io, più ch'altri di tuo canto vaga 80
 Già m'apparecchio a salutar da lunge
 L'alto Eridano tuo, che al novo suono
 Trarrà maravigliando il capo algoso,
 E fra gl'invidi plausi de le Ninfe
 Bella d'un inno tuo, correr gli in seno. 85

[Trascrizione al computer a cura della redazione]

L'AUTORE

Alessandro Manzoni (Milano, 1785-1873) è stato variamente studiato ed indagato. Per la biografia si vedano: E.Radius, «Vita di A.Manzoni», Milano, 1959; T.Gallarati Scotti, «La giovinezza del Manzoni», Milano, 1969.

IL TESTO

Scritto in endecasillabi sciolti, fu spedito a Vincenzo Monti il 15 settembre 1803.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]

Indice

E' DISPONIBILE IL PRIMO TITOLO DELLA "BIBLIOTECA UROBORO"

Questa sezione di «Uroboro» è destinata a dare notizia di tutti i testi lunghi (romanzi, saggi, trattati, raccolte di racconti o di poesie, tesi di laurea, ecc.) che i nostri collaboratori ci faranno pervenire su dischetto, e che per la loro mole non è possibile pubblicare su un numero della rivista.

Pertanto, se siete stufi di spendere soldi per mandare i vostri manoscritti a degli editori che neanche vi leggono, trascrivete i vostri testi su disco e fateceli avere. BIBLIOTECA UROBORO pubblicherà le prime tre o quattro pagine e metterà il disco a disposizione di chiunque voglia leggere tutto il testo.

E' possibile, visto che «Uroboro» circolerà in modo sotterraneo e imprevedibile, che anche qualche editore si scopra interessato al vostro lavoro. In questo caso faremo il possibile per mettervi in contatto, fermo restando che non vorremo una lira per questa specie di intermediazione. Comunque, se potete, accludete sempre un francobollo per l'eventuale risposta: ve ne saremo eternamente grati.

B I B L I O T E C A U R O B O R O

Sezione Poesia

1. LUCA CONTI, «Poesie 1987-1993». Dimensioni: 29000 bytes.
Due brevi selezioni di questa raccolta sono in "Uroboro",
nn. 2 e 3.

Chi desideri ricevere un testo della nostra "Biblioteca" deve seguire la stessa procedura descritta per ricevere la rivista: inviare dischetto e francobollo. Ricordate che fino a 100 grammi l'affrancatura è 1850 lire, e due dischetti pesano meno di 100 grammi.

B I B L I O T E C A C L A S S I C A

DANTE ALIGHIERI

C O M M E D I A

In questo disco sono memorizzati i 33 canti del «Paradiso». Ciascun canto ha la seguente segnatura: PAR + numero del canto + l'estensione DOC. Per cui, ad esempio, il canto XV ha questa segnatura: PAR15.DOC.

Per leggere un canto, potete caricarlo con il vostro solito wordprocessor; oppure potete seguire questa procedura: premete <Esc>; scrivete (per esempio) LEGGI PAR5.DOC, e sullo schermo comparirà il canto V.

Usate le frecce, Pag1/↑, o <Esc> come per gli altri testi di «Uroboro». Se volete tornare all'indice di «Uroboro», premete <Esc> e scrivete ancora Uroboro.

INOLTRE E' FINALMENTE PRONTO IL DISCHETTO CON IL
TESTO COMPLETO DELLA «COMMEDIA»

Si tratta dello stesso testo allegato ai primi tre numeri della rivista, risistemato in modo da occupare meno spazio e da entrare tutto in un disco a doppia densità. Contiene inoltre un semplicissimo (si potrebbe dire rudimentale) programma di consultazione.

Se lo volete, la procedura è la solita: inviare dischetto e francobollo. Non c'è copyright e potete scopiazzarlo dove, come, quando e quanto volete, magari citando la fonte.

Tutto il poema e i files di programma occupano 698927 bytes.

LUDOVICO ARIOSTO: «ORLANDO FURIOSO»

Con questo numero abbiamo terminato la pubblicazione della «Commedia» di Dante, e sarebbe nostra intenzione continuare ora con l'«Orlando furioso» di Ariosto. Senonché questo poema è lungo più di due volte e mezzo la «Commedia» e da soli ci metteremmo una vita a trascriverlo.

Per questa ragione CERCHIAMO DEI VOLONTARI-VOLONTEROSI che ci aiutino nel lavoro di trascrizione. La nostra speranza è di riuscire a trovare 30-40 collaboratori disinteressati che, trascrivendo un canto ciascuno, ci permettano di offrire a chiunque lo voglia il disco con il poema ariostesco.

COME FARE? Chi è interessato può comunicarci la sua disponibilità scrivendoci, per esempio, queste parole: «Sono disponibile a trascri-

vere un canto dell'<Orlando>. Fatemi sapere quale».

Noi vi comunicheremo il numero del canto da trascrivere dandovi anche tutte le altre istruzioni necessarie.

Indice

R I V I S T E

L I B R I R I C E V U T I

N U M E R I A R R E T R A T I

In questa sezione di «Uroboro» diamo notizia di tutte le riviste letterarie e di tutti i libri (di poesia, prosa, saggistica letteraria) giunti in redazione. Chi ci invia una rivista o un libro la cui distribuzione sia precaria o addirittura inesistente non dimentichi di indicare come li si può trovare (es. "In tutte le librerie", "Richiederlo all'editore", ecc.), quanto costano ed eventualmente come si paga (vaglia, conto corrente, ecc.): noi aggiungeremo una nota con queste informazioni. In assenza di nota, vorrà dire che chi è interessato a quel libro dovrà chiedere in libreria o all'editore.

In fondo riportiamo l'indice dei numeri arretrati di "Uroboro".

RIVISTE

L'AREA DI BROCA, XXI, 57, gennaio-giugno 1993, pp.24.

Indice (numero dedicato al "Cervello"):

- Mariella Bettarini, «Per "L'area di Broca"».
 - Mariella Bettarini, «Cervello».
 - Mirco Ducceschi, «Il gioco di domani».
 - Alessandro Franci, «La C iniziale».
 - Gabriella Maletti, «Piccolo male».
 - Loretto Mattonai, «Piccolo gruppo cerebellare».
 - Daniele Boccardi, «Trinità»; «Buttare giù».
 - Attilio Lolini, «Le notti del cervello».
 - Mario Lunetta, «Dissennatezze».
 - Aldo Remorini, «Dal cervello».
 - Liliana Ugolini, «Due poesie».
 - Nella Nobili, da «Histoire d'amour».
 - Valerio Magrelli, «Nel mio cervello danneggiato e disfatto».
 - Paolo Pettinari, «Appunti per una retorica del delirio».
 - Giovanni R.Ricci, «Cervello e teatro: alcuni esempi».
 - «Scienza e letteratura», intervista a Massimo Mori a cura di M.Bettarini.
 - Mario Barucci, «L'area di Broca: tra realtà e simbolo».
 - Giordano Fossi, «Linguaggio e psicoanalisi».
 - Note bio-bibliografiche dei collaboratori.
- * Un fascicolo £.5000, nelle librerie Feltrinelli o richiedere a "L'area di Broca", casella postale 374, 50100 Firenze; abbonamento a 2 fascicoli £.10000.

L'AREA DI BROCA, XXI, 58, luglio-dicembre 1993, pp.24.

Indice (numero dedicato alla "Fotografia"):

- Gabriella Maletti, «Fotografia, tempo, scrittura».
- Mariella Bettarini, «Dittico fotografico».
- Mirco Ducceschi, «Camera oscura».
- Alessandro Franci, «Fotografie».
- Gabriella Maletti, «Il fotografo».
- Luigi Di Ruscio, «Foto ricordo».
- Idolina Landolfi, «Un paesaggio».
- Rosaria Lo Russo, «Without darkness grave».
- Cesare Ruffato, «Foto de fameja».
- Liliana Ugolini, «Fotografia».
- Roberto Voller, «Due poesie».
- Paolo Ruffilli, «La posa e la magia».
- «Scienza e letteratura», intervista ad Antonio Spagnuolo a cura di M.Bettarini.
- Paolo Pettinari, «Note sulla fotografia di Mario Giacomelli».
- «Tre domande a Mario Giacomelli», a cura di P.Pettinari.
- Lucia Bruni, «Immagine e immagine».
- Note bio-bibliografiche dei collaboratori.
- * Un fascicolo £.5000, nelle librerie Feltrinelli o richiedere a "L'area di Broca", casella postale 374, 50100 Firenze; abbonamento a 2 fascicoli £.10000.

L'IMMAGINAZIONE, X, 106, ottobre 1993, pp.24.

Indice (numero dedicato a Silvio Guarnieri):

- Silvio Guarnieri, «Lavori d'autunno».
- Giuliano Gramigna, Nico Naldini, Mario Rigoni Stern, Andrea Zanzotto, «Ricordo di Silvio Guarnieri».
- Ernesto Treccani, «Un uomo libero».
- Luigi Blasucci, «Per Silvio Guarnieri, amico e collega degli anni pisani».
- Oreste Macrì, «Guarnieri critico e narratore».
- Romano Luperini, «Professore, critico e scrittore "assillante"».
- Giancarlo Bertoncini, «Guarnieri docente a Pisa».
- Franco Petroni, «L'attività narrativa recente».
- Gianfranco Ciabatti, «I sorrisi del testimone».
- Recensioni: R.Luperini, «Nun c'è pizze di munne» di A.Pierro; F.Leonetti, «Ogni terzo pensiero» di G.Raboni; M.Lunetta, «Esame di coscienza di un candidato» di G.Cassieri; M.Cantelmo, «D'Annunzio» di N.Lorenzini.
- * Un fascicolo £.5000, abbonamento £.30000; indirizzo: "L'immaginazione", via Braccio Martello 36, 73100 Lecce.

VIA LATTEA, 10, luglio-dicembre 1992, pp.40.

Indice:

- Alberto Toni, «Cinque poesie».
- Salvatore Orofino, «Una poesia».
- Pino Corbo, «Due racconti brevi».
- Giancarlo Pontiggia, da «I fuochi»: "Quadro terzo".
- Lento Goffi, da «Come lume di notte».
- Mariella Marletta, «Su Emanuele Tesauero».
- Corrado Peligra, «Fase cieca».
- Renzo Favaron, «Quattro poesie» (trad. A.Ederle).
- Plinio Perilli, «Alla sua donna».
- Callimaco, «Epigrammi» (trad. J.Insana).
- Benedetto Macaronio, da «Olo».

- Indice degli autori.
- * Abbonamento annuo £.15000. Richiedere a Benedetto Macaronio, via Piave 2, 95129 Catania, tel. 095/539321.

VIA LATTEA, 11, gennaio-giugno 1993, pp.40.

Indice:

- Biancamaria Frabotta, «Cartel, o la sfida d'amore».
- Edoardo Sant'Elia, «Il congedo del brigante»,
- Angelo Fasano, «Due poesie» (con un ricordo di F.Dionesalvi).
- Giovanni Occhipinti, «Poesie».
- Nino De Vita, «R'i piccirìddu».
- Attilio Lolini, «Riscritture».
- Maria Luisa Spaziani, «Due poesie».
- Franco Sgroi, «L'esilio di Tito Marrone».
- Umberto Piersanti, «Solo un anno è passato».
- Laura Canciani, da «Di lacrime ardenti».
- Paola Febbraro, «Due poesie».
- Vincenzo Leotta, «Tre poesie».
- Graziella Pizzorno, «Trenta chili fa».
- Giuseppe Goffredo, «Due poesie».
- * Abbonamento annuo £.15000. Richiedere a Benedetto Macaronio, via Piave 2, 95129 Catania, tel. 095/539321.

POESIA

DOMENICO AGNELLO, «Sonetti», Firenze, Gazebo, 1993, pp.26, £.5000 <1>.

- «Lettera»
 Sappi, comunque, che questa
 che ti mando non è l'originale ma
 solo una copia della sera

ELISA BIAGINI, «Questi nodi», Firenze, Gazebo, 1993, pp.23, £.5000 <1>.

- Nero di storie
 formiche divorano il bianco:
 ce ne vorrebbero meno, più spazio;
 meno formiche
 che passeggino calme
 le antenne in corona sul foglio,
 punte di lapis in movimento
 scendano di resina sui tronchi.

ARRIGO COLOMBO, «Il viaggio sulla luna», Manduria, Lacaita, 1993, pp.51, £.10000.

- La nave lo spazio naviga immobile quasi, il vuoto
 spazio del cielo, sola immobile quasi nello spazio,
 impalpabile polvere nel vuoto, pulviscolo nello spazio
 sperso
 immobile quasi la nave la veloce ultraveloce,
 d'ingegno...

FELICE CONTI, «Il guscio nelle mani», Foggia, Bastogi, 1993,
pp.75, £.15000. [Indir.edit. via Monte Grappa 99, 71100
Foggia.]

- «Il remo»
Che serena parvenza ho nella vita.
Placata la tempesta sopra il mare,
le urla d'agonia,
sull'acqua azzurra favillante al sole
quieto galleggia il remo.

GIGI FABBRICATORE, «Bluezjana», Arese, Edizioni della Rosa,
1993, pp.44, £.13000. [Indir.edit. C.P.40, 20020 Arese
(MI).]

- «Bluezjana (sotto questa terra)»
In silenzio riposano le mie ossa
Sotto questa terra
Gli uccelli mi volano vicino
E le querce mi fanno ombra...

LUIGI RIEM, «Pertini, Pertini!», Venezia, Edizioni del
Leone, 1993, pp.63, £.22000.

- Porgere labbra ai tuoi profumi
e te mareggiare azzurra
i miei turgidi umori
dentro un'arena
di bianche lenzuola...

ANDREA ROMPIANESI, «Punti cardinali», Milano, Laboratorio
delle Arti, 1993, pp.70, £.15000. [Indir.edit. via
Tartini 38, 20158 Milano.]

- spazio disteso
dilatato a terra
terre
oltre i confini
linee

LILIANA UGOLINI, «La baldanza scolorita», Salvo imprevisti /
Gazebo, 1993, pp.65, £.10000 <1>.

- Grida e fruscii
stupore d'alba
come
un uovo punteggiato
di stelle
che piuma s'alzi
d'invisibili motivi

SYBIL VANE, «I 400 colpi», Arese, Edizioni della Rosa, 1993,
pp.44, £.13000. [Indir.edit. C.P.40, 20020 Arese (MI).]

- «I 400 colpi»
Sciacqua il mare
nel cuore
sospira per il mare
il cuore, solingo...
di stracci un abbraccio

fruscia e tutto sento
regno di merda e oro fino, il mio

PROSA

LUCA CONTI, «Guard-rail», Roma, Stampa Alternativa, 1993,
pp.61, £.1000.

- [Roma, 25/7/92] Poco prima di mezzanotte parto per Genova. Porto con me otto chili di bagaglio. Nello zainetto cecoslovacco ho messo una camicia, un paio di pantaloncini jeans, una maglietta, una canottiera, un paio di sandali, spazzolino e saponetta. In una borsa ho il sacco a pelo ed un'amaca...

CARLA RAGNI, «Le tentazioni del caos», Venezia, Edizioni del Leone, 1993, pp.60, £.25000.

- Ha alzato il mento sul busto, la sua faccia di fronte alla finestra è tutta in luce, immobile, pronta a filtrare i raggi con la fronte increspata. Poi la voce "Il segreto sta tutto nel saper vendere bene un prodotto". Il suo guardare diritto passa sopra la testa della donna seduta di fronte...

TEATRO

MAURO VACCA, «Te-atro-ce», Arese, Edizioni della Rosa, 1993,
pp.75, £.16000. [Indir.edit. C.P.40, 20020 Arese (MI).]

- «Dall'alto dei cieli al marcio del cervello»
(Deserto. Strazio al centro seduto in una sedia poco visibile. Folta capigliatura disordinata.)
STRAZIO: Allorché tutto è appena iniziato ti è dato anche non capire nulla. Ti spiego come si fa. Bocca-mani-cuore-occhi-lacrime. Mi esprimo. No no no no....

NOTE

<1> Il volume può essere richiesto con vaglia postale intestato a "L'area di Broca" (Collana Gazebo), casella postale 374, 50100 Firenze (+ £1500 per spese di sped.).

NUMERI ARRETRATI

UROBORO 1

- Presentazione, informazioni e regole.
- Interventi vari.
- Paolo Pettinari, «Sonetti dei segni celesti».
- Fabio Sassi, «Poesie e micro-racconti».

- Torquato Tasso, «50 madrigali».
- Lidò Contemori, «La ricetta Zeller».
- Iginio Ugo Tarchetti, «Un osso di morto».
- Evelina Eroè, «Il paradigma dell'iniziazione in "Invisible Man" di Ralph Ellison».
- Paolo Pettinari, «La poesia e la morte» (capp.1-2).
- Gabriella Maletti, «La parola» e «Giuseppe».
- Mariella Bettarini, «Non di sole parole».
- Giovan Francesco Straparola, "Due favole" da «Le piacevoli notti».
- Anonimo, "20 novelle" dal «Novellino».
- Evaristo Righi, «Una lettera, tre acrostici, note».
- Biblioteca Uroboro.
- Biblioteca Classica: Dante Alighieri, «Commedia/Inferno».
- Libri ricevuti.

UROBORO 2

- Presentazione, informazioni e regole.
- Interventi vari.
- Luca Conti, «7 poesie» e "Proemio" a «Zufolonia».
- Lucia Pecchioli, «8 poesie».
- Torquato Tasso, «47 madrigali».
- Piero Cademartori, «Sonetti ed altri versi».
- Luca Conti, «Il nepuzzam».
- Mirco Ducceschi, «Scuro d'ali con favole».
- Giacomo Leopardi, «Tre idilli rifiutati».
- Folgore da San Gimignano, «Sonetti de' mesi».
- Anonimo, «Il detto del Gatto Lupesco».
- M.Bettarini, A.Franci, L.Rosi, P.Tassi, «Laboratori di poesia. Incontro con "Salvo imprevisti" e "Collettivo R"».
- P.Codazzi, C.Fiaschi, F.Stella, N.Tonelli, «Laboratori di poesia. Incontro con "Stazione di posta" e "Semicerchio"».
- Paolo Pettinari, «La poesia e la morte» (capp.3-4).
- Mariella Bettarini, da «Per mano d'un Guillotin qualunque».
- Gabriella Maletti, da «La malattia serbata».
- Massimo Palazzi, da «Cento per cento letteratura riciclata».
- Biblioteca Uroboro.
- Biblioteca Classica: Dante Alighieri, «Commedia / Purgatorio».
- Riviste e libri ricevuti.

[«Uroboro 3», Campi Bisenzio, Edizioni Mediateca, 1995.]