
RECENSIONI

Storia

PIERFRANCO PELLIZZETTI, *La fine delle buone maniere. Al tramonto della civiltà borghese*, Nino Aragno, Torino 2019, pp. 372.

Versatile e prolifico: sono questi i due aggettivi che forse definiscono meglio come scrittore il sociologo Pierfranco Pellizzetti (Genova, 1947). Prolifico, perché pubblica regolarmente i suoi libri con cadenza annuale; versatile, perché gli argomenti da lui affrontati sono molto variegati, anche se tutti accomunati, quanto a causa ispiratrice, dalla passione politica e dalla denuncia civile: si va, così, da titoli intriganti come *Fenomenologia di Berlusconi* (Manifestolibri 2009) e *Fenomenologia di Matteo Renzi* (*ibi*, 2016) a saggi di respiro più vasto come *Società o Barbarie* (il Saggiatore 2015) e *Storia della paura. Gli inconfessabili pensieri retrospettivi dell'Occidente* (Mimesis 2014).

Alla fine del 2019 ha visto la luce l'ultimo libro di Pellizzetti: *La fine delle buone maniere. Al tramonto della civiltà borghese*. Un lavoro ampio, suddiviso in due sezioni (*Partenze e ritorni* e *Alla ricerca della città*) ripartite in diciassette capitoli: lo potremmo definire una autobiografia atipica, perché nel descrivere il declino fatale e incontrovertibile di un'etica "di classe" – quella della borghesia familistica genovese del secolo scorso – Pellizzetti ripercorre tutta la sua vita e ne traccia un bilancio che si risolve nella presa d'atto di un fallimento esistenziale. Dunque, un bilancio – sociale e personale – amarissimo, quasi disperato: ma, nonostante questo, tracciato nella prospettiva di chi resiste sempre e comunque, di chi tutto ha capito, ma non per questo intende rassegnarsi, né cedere le armi.

A partire dal secondo dopoguerra, decennio dopo decennio, in Italia tutto progressivamente cambia: e progressivamente si corrompe. La borghesia imprenditoriale genovese, però, sottovaluta il "nuovo che avanza" e non vi si adegua: sicché, mentre i valori identitari e "di classe" su cui è fondata si vanno esaurendo per venire infine cancellati, essa continua fondamentalmente a condursi «all'insegna del valore borghese dato al lavoro come operosità» (p. 72). È una classe sociale fortemente conservatrice, adagiata su privilegi legittimati soltanto dal tempo: una borghesia che predilige comportamenti prudenziali, diffidenti di ogni novità; che tende a chiudersi in se stessa; che si radica sui criteri atavici del decoro e delle "buone maniere", e segue rituali parimenti atavici nelle relazioni umane, elitari finanche nel pranzare e nel vestire, caratterizzati da un minimalismo *snob* e distintivo.

Intanto la nuova e volgare logica del guadagno a ogni costo – generata ai suoi inizi dalle sirene del *boom* economico e politicamente assistita dal sistema parassitario delle Partecipazioni Statali, in cui Genova è tra i capofila – dà vita a un mondo affetto da una mercificazione patologica, dove l'affarismo, spesso concorrente della legalità, diviene il codice che guida una economia sempre più indifferente a ogni regola morale. Nulla si salva – osserva sconcolato Pellizzetti – nemmeno i *modi*: il XXI secolo è un mondo ormai «travolto dai modi cafoni» (p. 318), che hanno raso al suolo perfino quelle "buone maniere" che, pur ridotte spesso a

semplice esteriorità, salvavano almeno la forma e il decoro. E su tutto aleggia «il senso di una fine incombente» (p. 88).

Chi non si adegua alla realtà e alla nuova (si fa per dire) morale si trova davanti a un bivio: o piegarsi alla realtà senza combattere e subirla, nella malinconica consapevolezza che un mondo è irrimediabilmente finito e nella «angoscia del dover attendere non si sa bene cosa» (p. 334); oppure continuare testardamente a vivere come se il passato fosse il presente facendo finta di nulla, rifugiandosi in un autoinganno. Pellizzetti si trova davanti a questo bivio, ma non sceglie: non si piega, ma nemmeno si autoinganna. Ragiona e prende atto, senza rinnegare quei valori che sa essere ormai finiti, ma che continua nostalgicamente ad accarezzare nella dimensione del ricordo e nella coscienza del tempo perduto.

Così Pellizzetti – nel ripercorrere i lunghi, tribolati decenni della crisi della borghesia imprenditoriale genovese (e con essi la sua stessa esperienza di vita) e nel valutarne impietosamente il declino – innesta nel racconto tre capitoli parentetici da lui definiti, con parola colta, “rimembranze”. Nascono, questi tre capitoli, per l'appunto da ricordi remoti, figli dei giovanili studi classici, e si configurano non come intermezzi esteriori o puramente esornativi, bensì come appropriate integrazioni della storia, perfettamente incastonate nel tessuto narrativo. Si tratta di tre, per così dire, “biografie in consonanza” con la vicenda umana di Pellizzetti, giacché risalenti anch'esse a età di decadenza: tre letterati – due gallo-romani, Ausonio (310 ca.-394) e Rutilio Namaziano (IV-V d.C.), e uno protobizantino, Paolo Silenziario (VI d.C.) – con i quali Pellizzetti riconosce tratti comuni nei comuni percorsi esistenziali (come dice espressamente: pp. 351-352). Al declinare dell'Impero Romano, Ausonio e Rutilio Namaziano credevano ancora (o si illudevano consapevolmente di credere) nella possibilità della riaffermazione di un sistema di valori – pagani sul piano culturale, aristocratici sul piano sociale – propri di un mondo ormai prossimo al tramonto: un mondo privo di energia, sopraffatto dal vitalismo, talora sinergico, dei cristiani e dei barbari. Rutilio, in particolare, nel *De reditu suo* narra il suo viaggio a ritroso da Roma alla Gallia – un viaggio nello spazio, ma anche nel tempo – allo scopo, puramente illusorio, di far rinascere i valori di un mondo ormai finito. È un ritorno da sconfitto. Ma la consonanza biografica più significativa è quella con Paolo Silenziario, figura evocata – *et pour cause* – nell'ultimo capitolo del libro (*Oblivion, oblio*: pp. 353-370). Fertile e raffinato poeta di età giustiniana, Paolo vive in un'epoca “di passaggio”, ma anche di crisi e declino: potremmo dire, di decadenza e rinascenza al tempo stesso.

È, per l'appunto, un breve epigramma sepolcrale di Paolo Silenziario (*Antologia Palatina* VII 307) che Pellizzetti decide di porre a suggello del libro, epigramma nel quale Paolo descrive il dialogo immaginario tra un anonimo defunto e un ipotetico interlocutore con queste parole: «“Il mio nome ...” “Perché dirlo?” / “La mia patria ...” “A quale scopo ricordarla?” / “Sono di stirpe illustre”. “E anche se tu fossi il più oscuro degli uomini?” / “Ho lasciato la vita dopo un'esistenza gloriosa.” “E se fosse stata ingloriosa?” / “E ora giaccio qui” “Chi sei per dire questo a qualcuno?”». Paolo esprime qui il suo nichilismo esistenziale: tutto è vanità;

e Pellizzetti – facendosi epigono del poeta bizantino – si identifica pienamente nel messaggio di quei versi, lucidi e senza speranza. Solo, quando uscirà di scena, lo farà – restando fedele ai modi aviti della sua classe sociale – «con pudore. Soprattutto con l’antica discrezione delle buone maniere» (p. 370).

Per riassumere, il libro di Pellizzetti – pur condizionato dal totale coinvolgimento del narratore nei fatti narrati e dalla sanguigna passione che attraversa ogni pagina – presenta, nonostante ciò, un quadro oggettivamente fedele e attendibile della storia imprenditoriale di Genova dal dopoguerra a oggi. Il tema – di per sé stimolante – è reso più attraente sia dall’intreccio delle molte storie, grandi e piccole, che vi si intersecano, sia dalla scrittura di Pellizzetti (qui meno irruenta del solito), caratterizzata da periodi brevi, o brevissimi, e da un lessico scelto, raffinato, variegatissimo. Si apprezzano, in particolare, i tocchi ispirati dalla cultura classica dell’autore, che vanno da singoli termini a citazioni “mascherate”, appropriate ed eleganti. Così, la disobbedienza radicale alle leggi è detta senz’altro *anomia* (p. 269), mentre la massa genovese laboriosa è definita *demos* (“popolo” non avrebbe espresso adeguatamente il concetto); per designare l’inerzia accidiosa dei suoi consimili – «quiete da lotofagi della decadenza» (p. 341) – Pellizzetti ricorre a una immagine omerica, mentre il tempo da lui dedicato al lavoro («le [mie] opere e i giorni»: p. 25) richiama Esiodo. E altri analoghi esempi si potrebbero aggiungere. Sicché, non appare illecito concludere che nell’ottica di Pellizzetti le “buone maniere” investono – con discrezione, come è naturale – anche la sua *ars scribendi*.

Claudio Bevegni

Letteratura antica

GUIDO PADUANO, *Follia e letteratura. Storia di un’affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 269.

Il saggio di Paduano non ha le caratteristiche tecniche dell’indagine psicoanalitica, pur avendo come soggetto le manifestazioni dell’alienazione mentale nel linguaggio dei “folli” che popolano la letteratura da Omero a Menandro (capp. 1-3) e dal Seicento al Novecento (capp. 4-11). Il fine proposto all’opera è quello di focalizzare il sistema figurale del caos della realtà «che mette in crisi la relazione esistente tra segno linguistico e il referente». Il saggista, insomma, indaga le forme comunicative dell’alienazione, «o meglio la [...] mutazione [...] dei vari registri linguistici (usati), al fine di mettere a fuoco il disagio psicologico, il male di vivere del singolo e dell’intera comunità secondo la sensibilità e le conoscenze della sua epoca». Man mano che si procede su questa strada si eleva la pazzia a componente sostanziale della letteratura, connotata alla civiltà occidentale e al suo sviluppo spirituale, al cui centro sta l’uomo, inteso come individuo «che nelle sue scelte idiosincriche si differenzia dal gruppo sociale [...]». Già in Omero Achille, e in minor misura l’Ulisse dell’*Odissea*, fanno quello che

l'uomo comune non farebbe mai, e questa opposizione si radicalizza nel teatro, sia tragico che comico, dove il Coro [...] si assume il compito di proporre invano al protagonista i modelli del conformismo sociale. Questa tradizione, continuata dalla cultura latina e trasmessa al Medioevo, trova il suo culmine nel Rinascimento, e dopo l'illuminismo e le sue istanze collettive si rigenera nella solitudine dell'uomo romantico. Questa concezione viene teorizzata a metà dell'Ottocento da Carlyle in *Heroes and Hero-Worship* e solo in apparenza superata nella creazione novecentesca dell'antieroe, che è comunque caratterizzato dalle stigmate della diversità» (intervista *online* a Paduano, <https://www.lettura.org/follia-e-letteratura-storia-di-un-affinita-elettiva-dal-teatro-di-dioniso-al-novecento-guido-paduano>).

Si parte dalla letteratura greca, dove lo stravolgimento del linguaggio è sintomo manifesto del «caos psichico» provocato dall'odio dei numi (per lo più Hera), che mettono a soqquadro il cuore e la mente dell'eroe invisibile, e si arriva all'epoca moderna quando il «caos psichico» non ha più origini divine, ma è un «incidente di percorso» umano, e la comunicazione «presenta alcune caratteristiche strutturali che sono utilmente confrontabili con alcune modalità costitutive del discorso letterario» (p. 10). Entrambe le esperienze convergono, però, sulla cura; riconoscono cioè che il «male» di vivere può essere sanato solo attraverso la sua narrazione. E il primo tentativo avviene con l'*epos* omerico, che racconta l'ira furente di Achille, vittima della tracotanza di Agamennone. La paranoia del più valoroso degli Achei causa la morte di molti eroi, compreso l'amatissimo Patroclo, e infetta un po' tutti i Greci. Condividono la condizione di Achille *Eracle* e *Aiace*, i tristi protagonisti delle omonime tragedie di Euripide e, soprattutto le *Baccanti*, le tebane invase da Dioniso. Il caso sviluppato in questa tragedia è particolarmente drammatico perché la follia colpisce soprattutto Licurgo, il re di Tebe, che, opponendosi al culto di Dioniso, diventa sofferente di due diverse follie: quella dell'empietà (l'opposizione al culto di Dioniso), e «quella insita nella stessa esperienza dionisiaca che poco a poco conquista l'uomo riluttante, portandolo alla rovina».

Agli inizi del Seicento non si intende più la pazzia come frutto della dissociazione fra natura e destino, ma come «male» umano rivelatore «dell'io autentico, della fantasia e della verità». In questa direzione si sviluppano le trame del *Don Chisciotte* di Cervantes, del *Re Lear* (la cui infelicissima esperienza paterna è messa a confronto dall'autore con quella altrettanto negativa di *Nabucco*, pp. 99-113) e dell'*Amleto*, campione assoluto della pazzia simulata (pp. 117-128).

Nel cap. 4 dedicato a *Don Chisciotte immagine del Rinascimento*, Paduano affronta l'esperienza particolarissima della follia «letteraria». Impazzito per l'assidua frequentazione dell'epica cavalleresca, il protagonista, idealista sognatore (soprannominato «cavaliere triste»), persegue nella Spagna del suo tempo, a prezzo di mille sofferenze e del ridicolo sociale, il sogno ossessivo di abolire la distanza che lo separa dal passato glorioso della cavalleria errante al fine di resuscitarne le idealità: «Io sono, ripeto, colui che deve resuscitare quelli della Tavola Rotonda, i Dodici di Francia, e i Nove della Fama» (p. 71). Chisciotte subisce ogni genere di umiliazioni e di sconfitte – e alla fine non può fare altro che soccombere al fallimento, scontato fin dall'inizio, della sua missione e alla condanna di essere «un

disadattato nella vita quotidiana, dove è investito da un riso destinato ad essere condiviso dai lettori del romanzo; ma ad esso si mescola una profonda ammirazione, non tanto per le virtù eroiche di cui il protagonista si fa portatore, ma per l'incredibile forza visionaria con cui le sostiene, organizzando sulla loro trama un universo alternativo al mondo reale, dotato di non minore coerenza e compattezza». Il suo mondo, seppur caotico, è regolato dall'interiorità stessa del protagonista, che stravolge i parametri della realtà tanto da affascinare il più prosaico degli uomini, lo scudiero Sancio Panza, un contadino con i piedi ben piantati a terra, che si "chisciottizza" e abbraccia, a suo danno, la strampalata causa del padrone.

Nel cap. 7 il registro cambia e, dal romanzo cavalleresco, Paduano passa alla "pazzia amorosa" declinata secondo i canoni musicali in voga nel Sette-Ottocento. Si principia da *Nina la pazza per amore* di Paesiello e si continua con le storie di *Sigismondo*, del *Furioso di Santo Domingo* (cioè don Chisciotte), dei *Puritani*, di *Lucia di Lammermoor*, di *Linda di Chamounix* e si arriva a *Dinorrah*, che riporta all'atmosfera «dell'idillio bucolico di *Nina*, contaminandola [...] con oscure suggestioni soprannaturali, reminiscenza insistita del *Freischütz* di Webbeer» (p. 162). La sezione termina con *Hamlet* di Amboise Thomas (libretto di Barbier e Carré), in cui la descrizione della follia amorosa di Ofelia e il canto della stessa ripropongono le immagini della morte e della fine dell'amore (p. 166).

La lunga e intrigante disanima dei pazzi da melodramma fa concludere all'autore che la perdita della ragione è il mezzo «dell'identificazione intensa ed intera per il modello stesso dell'azione drammatica», che tende al «recupero nel delirio immaginativo dell'amore perduto nella realtà» (p. 139). Nel melodramma «l'empatia è ingigantita dalla specificità del linguaggio musicale, cui una concezione romantica attribuisce pregnanza semantica o addirittura una significazione assoluta», che supera la parola, perché fa propri gli elementi principali del *pathos* quali la voce del desiderio, l'*eros* e il dolore.

Dall'opera si torna al genere del romanzo (cap. 11, *Follia e genio*), nel quale la follia è una «fattispecie estrema della condizione umana», e i personaggi sono pari, se non superiori, per intensità drammatica (e linguaggio) ai modelli antichi. In questa sezione spicca il dramma di Pirandello *Enrico IV* di (pp. 131-138), nel quale la "pazzia simulata" decade da tragedia a "fatto di cronaca nera". L'anonimo protagonista, nascosto sotto le mentite spoglie dell'imperatore, è un pazzo-rinsavito che, dopo l'uccisione di Belcredi, antico rivale in amore, rimane vittima del proprio stratagemma; l'omicidio commesso lo costringe, infatti, a fingersi di nuovo pazzo «per smascherare, a sua volta, la vera pazzia di quelli che non hanno coscienza di essere fuori di testa, ma come pazzi in effetti si comportano» (Salvatore Ferlita, *Da Pirandello a Brancati il senso per la pazzia nella letteratura siciliana*, in «La Repubblica», 19 ottobre 2018).

Achab, il protagonista di *Moby Dick* riporta la follia nell'ambito della tragedia. Moderno Ulisse, il vecchio marinaio privo di una gamba, ingaggia una forsennata lotta senza quartiere con la balena bianca, incarnazione del dio-natura, e alla fine, sconfitto, annega nel "pelago" della disperazione senza riscatto. Seguono le storie del wagneriano *Parsifal*, "puro folle"; del mistico idiota Myškin (p. 191)

creato da Dostoevskij; degli eroi negativi di tante novelle di Maupassant e del cechoviano Andrej Vassilievic Kovrin, protagonista del *Monaco nero*, «docente di psicologia e filosofia coi nervi guastati» (p. 243). E proprio in questo racconto, introdotto da una lunga citazione dell'*Eleonora* di Poe («Gli uomini mi hanno chiamato pazzo; ma nessuno ancora ha potuto stabilire se la pazzia è o non è una suprema forma d'intelligenza», p. 243), Čechov elabora un nuovo «elogio della follia», nel quale fissa «l'equivalenza tra alienazione mentale e attività intellettuale». La verifica della veridicità della proposizione si attua nel *Lenz* di Büchner, che racconta il soggiorno nello Steintal (Vosgi) del protagonista, che dà il titolo all'opera, presso il caritatevole pastore Oberlin che, a sua volta, ha lasciato la relazione dell'avvenimento in un diario finito nelle mani di Büchner. Lenz è, a detta dell'autore, un pazzo afflitto da «un impulso sconfinato a trascinare in relazioni arbitrarie nella sua mente tutto ciò che gli stava intorno». Poeta infelicissimo, il giovane è uno schizofrenico (come il poeta tedesco amico di Goethe, ispiratore della storia), che esaspera al massimo il conflitto con la sua poetica, impostata sul contatto armonioso degli uomini con la natura. La conclusione non può essere che il suicidio.

Questa tristissima novella conclude la ricerca di Paduano, che arriva al traguardo dimostrando che «follia e letteratura sono [...] le due facce – umile l'una e geniale l'altra – della stessa decostruzione e ricostruzione immaginativa del mondo nel *medium* di un linguaggio irriducibile all'ordine comune o consueto». La ragnatela di intrecci, di richiami intertestuali sapientemente costruita da Paduano esalta il significato dei tranelli linguistici, delle metafore e costituisce la sostanza di questo lavoro ben strutturato, arricchito dalle note, dalle frequenti citazioni (a questo punto mi chiedo perché limitarsi alla citazione secca di Ariosto, Molière e Poe?), dalle molte interessanti considerazioni che pungolano il lettore a intraprendere nuovi percorsi personali.

Giulia Carazzali

Letteratura

MARCO MUNARO, *Ruggine e oro*, pref. di Pasquale Di Palmo, postf. di Stefano Strazzabosco, foto di Paolo Gioli, Il Ponte del Sale, Rovigo 2020, pp. 96.

Il senso ultimo di questa pregevole raccolta di Munaro, articolata in quattro sezioni di sette liriche ciascuna, valorizzando a questo modo sin nell'impianto strutturale la valenza simbolica dei numeri (il tre, il quattro, il cinque e il sette, particolarmente cari a Munaro), è sintetizzato magistralmente nel preludio in prosa *Adige* (*ovest, est, nord, sud*: p. 27) che ci restituisce l'identità del poeta, come le sue radici, nella forma di una trasfigurazione mitica che attinge all'infanzia, ai luoghi eponimi che hanno plasmato l'autore, come alle suggestioni dei congiunti e dei poeti che l'hanno condotto quasi per mano alla piena maturazione, dai classici come Virgilio e Ovidio, a Dante, Petrarca e Foscolo, fino a Zan-

zotto o ai dialettali Giotti e Gino Piva, per citarne solo alcuni, ma con aperture anche a oscuri “minori” quali Angiolo Poli, poeta-contadino.

Tale metamorfosi – e si tratta di uno stilema peculiare in Munaro – investe, oltre alla persona del poeta, la sua città e l’intero Polesine in un canto d’amore sciolto alla propria terra come alla madre sulla scorta di Caproni, per tradursi in ripresa scoperta e omaggio al modello nelle forme cantabili di *Robigo Roigo*: «Arriva un battello. / A Porta Portello / è cresciuta la luna / piena / è caduta cade si svena / tra le pietre le siepi l’erba / la ruggine acerba e / maligna, nebbia, chiat-ta / scala matta / e riviera, prodigio / Robigo, Roigo» (p. 50).

Mitica per definizione, con suggestioni bibliche e dai miti delle origini di varie civiltà, è la genesi dalle acque, nel nostro caso i grandi fiumi della Pianura, l’Adige – più volte ricorrente nei versi del polesano – e il Po, fiumi che, alla maniera di Ungaretti, hanno “intriso” di sé il poeta in un fluire e rifluire che ha il respiro millenario delle ere geologiche: «L’acqua dei fiumi dei navigli dei canali dei fossi è entrata in me nel mio fluire e insabbiarmi, nella mia musica segreta e nei miei silenzi» (*Adige* p. 27).

Accanto ai fiumi, con stratificazioni anche più profonde nella coscienza o nel subconscio, vengono le valli, le golene e i Colli Euganei, tutti elementi, a vario titolo, centrali nella poetica di Munaro, come nel suo vissuto, e intrisi a loro volta della farina con cui il nostro mugnaio (dal veneto *moinaro*) suole confezionare il proprio pane: la lingua/le lingue e i dialetti padani.

Al centro di questo macrocosmo si accampa, mitizzata anch’essa più che mai, Rovigo, città più vagheggiata e sognata che vissuta, proiettata su altri scenari e orizzonti che giungono da più lontane pianure e da altri mari sulla scorta forse di Calvino e delle sue città invisibili, come di Comenio e della sua utopia pedagogica. La conferma di tale proiezione onirica della città in una dimensione irrealistica di attesa e nostalgia di una compiuta pienezza, sta nell’evocazione del suo doppio speculare, Carpanea, favolosa metropoli che ha qualcosa del mito di Atlantide e di cui non rimangono testimonianze storiche accertabili: non a caso in questa lirica centrale nell’economia della silloge si allude ai miti fondativi di altre più illustri città sorte dalle acque quali Venezia, la capitale azteca Tenochtitlàn e, ancora attraverso il filtro di Ungaretti, Alessandria d’Egitto, oltre all’evocazione di leggende popolari relative a città sommerse o di cui s’è persa ogni traccia come Gavello, già celebrata da Piva nelle sue *Cante* (cfr. Gino Piva, *Cante d’Adese e Po e Bi-ba-ri-bò*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2016): «La selva immensa strepitosa / un lago / e nel lago sommersa vi era una città // sorta dal letto segreto di / terribili acque / indivise»; e ancora: «e altri argini strappati al mare / trafugati nel labirinto / dove si è perso Beda l’Umile // Una spianata e un meale / nel nulla». (*Carpanea*, p. 35).

Tutt’intorno infuria la guerra – ruggine, appunto – ovvero, fuor di metafora, le quotidiane meschinità degli uomini e della storia, soggetti alla tirannide di quel principio di realtà al quale il poeta oppone il saldissimo argine della propria lirica – l’oro del titolo – e le campate di quel Ponte (del Sale) che ha saputo erigere lungo i contrafforti dell’Adige.

Ha inizio così il viaggio verso il Tartaro, fiume reale e infero, che poi è un *nóstos* intessuto di memorie letterarie e relazioni umane autentiche, alla ricerca degli *ónoma*, ovvero dell'essenza stessa delle cose, del mondo, di se stessi, nel segno di un destino che resta impresso indelebilmente appunto nei nomi: voci come "la Cagnona" (si veda *6 Ottobre*, p. 42), ad esempio, o "Maruscan" (p. 72), o il titolo stesso della terza sezione *Canicula* – che non a caso derivano dai dialetti – contengono un riferimento esplicito al lemma "cane", che a sua volta è strettamente imparentato con la voce "Robigo", anch'essa, ed è un'altra coincidenza rivelativa, sopravvissuta nella voce dialettale "Rouigo" per poi approdare all'italiano "Rovigo" (si vedano in proposito le note di p. 82 a cura dell'autore), ovvero l'antico nome del capoluogo polesano che rimanda al culto di Ruggine, la dea pagana dei boschi alla quale, stando alle fonti classiche citate negli eserghi (in particolare Virgilio e Ovidio, quest'ultimo nei *Fasti*) si era usi sacrificare un'agnella e un cane alla costellazione omonima per mitigarne gli influssi nefasti sulle campagne. Ora, in una prospettiva cara a Fernand Braudel, questo dettaglio attribuisce all'operazione mitopoetica di Munaro anche un'ulteriore valenza, quella della testimonianza sulla permanenza nei millenni di sopravvivenze e sincretismi di lunga durata fra rituali apotropaici antichissimi e culti pagani che il cristianesimo non è mai riuscito a estirpare del tutto.

La cifra stilistica della nominazione, anche nella modalità del catalogo e nell'impianto strutturale, sembra venire assunta come chiave e radice prima di senso che occulta un destino presagito dal poeta e, insieme, vale quale ostensione di modelli umani esemplari nella loro sublime normalità: sono toponimi di luoghi del Polesine già cantati magari da Gino Piva ed Eugenio Ferdinando Palmieri, ma sono soprattutto i nomi dei morti (e dei vivi): Rosina (*La Rusina – a la Tureta*, p. 36), la zia Leda (*Canonica*, p. 40), la madre (*6 Ottobre*, p. 42), e ancora Gabbris (Ferrari, *Polittico per una città*, p. 47), Sergio (Garbato, *Robigo Rojgo*, p. 49), Giorgio (Mazzon, *Pioppo cipresso*, p. 54), Grazia (Martarello, *Sarzano*, p. 58), Andrea (Zanzotto, *Lettera non spedita alla Marca Zoiosa*, p. 61), Medèo (Giacomini, *Medèo-Capaneo*, p. 62), Pierluigi (Cappello, *A Pierluigi Cappello*, p. 63), Gianfranco (Maretti Tregiardini, *Mandorlo con amareno*, p. 67), Alberto (Cappi, *Om ad Po*, p. 68), altrettanti debiti da saldare che vengono puntualmente onorati nella luce "sfalciata" della poesia.

Si tratta di testi che evocano di prepotenza le atmosfere quasi stilnovistiche di *Berenice* (Il Ponte del Sale, Rovigo 2014), ma uno stilnovismo depurato di ogni idealizzazione e che non si sottrae al confronto con quell'"umano Senzatempo" tanto caro a Rebellato, cioè a dire col male, col dolore, con la morte e con quel medesimo destino di finitezza che accomuna gli uomini alle rispettive lingue e soprattutto ai dialetti; ma pure con la gioia che nasce dalla conoscenza, dalla scoperta della bellezza e dell'armonia e che Munaro riesce ad esprimere con il ricorso, anche stilistico, alla visionarietà di un Campana: «Posso dire le acrobazie del mio amore, / lo studio, verso su verso, fino alla gioia dei mondi / che si aprivano mentre tu mi aspettavi / posso prenderti in braccio e sospenderti nel vuoto / scagliarmi contro gli dèi / Sei ottobre, 6, dimmi, / dettami le lunghe parole d'amore. /

L'albero nel cortile della fabbrica»; «[...] c'era, nel cobalto delle sere curvate dal desiderio o / dal non sapere, c'era, mamma, il mio volto, / c'era come un volo o un richiamo dai pioppi / o la lucertola sull'aia o la rana o il ragno sul muro / o la formica viva la gatta / la tua mano che accarezza e piange» (6 *Ottobre*, III, p. 43), ovvero quella stessa mano che accarezzava sulla nuca il poeta-bambino nella poesia *Fiori di cardo* (in *Vaso blu con narcisi*, I quaderni del circolo degli artisti, Faenza 2001).

Quindi, a fare da controcanto al coro per i morti, l'omaggio ai viventi, da Alfonso Guida (*Sud*, p. 71) a Giorgio Stella (*Ultimo primo*, p. 64) a Italo Lanfredini (*Italo Lanfredini*, p. 66), al figlio Cosimo (*Galilei*, p. 78) alla moglie Cristina o ad altri, in una sintesi che salda il passato al presente, la storia al vissuto dei singoli, l'individuo alle proprie radici e al proprio sangue: «Tutto ruota, camminando, e Alza gli occhi, / mi dici, vibrano come uno sprazzo / giovani uccelle nel cielo azzurro» (*Golena*, p. 34). E ancora, quasi a sigillo di una promessa: «Mi affido alla sapienza delle foglie / che sanno, quando viene l'ora, come cadere» (*Ancora di Ottobre*, p. 56).

Varrà forse la pena, a questo punto, soffermarci su alcuni testi, a partire da *Polettico per una città* (p. 47), dove la destinazione della dedica è duplice: al compianto amico Gabbris Ferrari *in primis*, ma anche alla città da entrambi sognata.

Il titolo non è giustificato semplicemente dal fatto che la lirica è dedicata a un artista del pennello; si tratta, infatti, di una contiguità, anche effettiva, tra scrittura e pittura che rappresenta una cifra distintiva di questo poeta, come è confermato dal suo modo di trattare la luce, con squarci che devono qualcosa sia alla visionarietà di van Gogh (dal quale Munaro si era lasciato suggestionare anche altrove), sia all'espressionismo di Caravaggio, ma anche alla fascinazione per il colore degli Impressionisti: “luce sfalciata”, appunto, in una “lingua di sguardi”: «Oltre, il viandante sulla strada bianca respirava / i campi aperti, tra le stazioni di passo / Un ondeggiare delle spighe verdi e secche / delle erbe, delle fronde / di canne di foglie che / guardano con occhi rivolti alla luce / che li dimentica e si volta che si volta / e li dimentica / luce sfalciata!» (*Andando a piedi sull'argine verso il Tartaro*, *Luce sfalciata* 1, p. 31).

L'*incipit* possiede la solennità tragica di certi luoghi della *Commedia*, mentre l'atmosfera sospesa e quasi onirica è un'altra delle peculiarità di Munaro; ma il “talismano” che egli stringe in mano (un disegno di Ferrari ispirato a una novella di Boccaccio, destinato a illustrare il volume curato con Garbato: *Di passaggio. Tracce di viaggiatori in Polesine da Dante a Herbert*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2013), rappresenta l'incarnazione di un sogno collettivo che aveva contagiato, per ridurli a un'unità, Ferrari, Garbato, Mazzon e, appunto, Munaro nella comune ambizione di restituire un'immagine inedita e altamente poetica di Rovigo quale potente magnete che ha attirato a sé, nel tempo, artisti, poeti e musicisti dall'intera Europa, forse nell'aspirazione a ricreare una copia equivalente del “nobile castello” del limbo dantesco: non per niente, proprio al commento dei canti della *Commedia* da parte di poeti, musicisti e artisti contemporanei, Munaro aveva consacrato, nel tempo, gran parte delle proprie energie di editore.

C'è in questi versi lo stigma di un artista e della sua terra, condensato nelle concretissime e insieme evanescenti metafore dei fantasmi, dei casoni, delle valli da pesca, delle nebbie, degli scani, della fame, delle cante delle lavandaie e del vincolo inscindibile dell'amicizia (Pablito, ovvero Giorgio Mazzon, e Sergio Garbato, l'«ospite squisito»): «Lasciamo l'ospite squisito immerso nel suo budoir / e approdiamo uscendo sull'antica riva, / stringo il disegno a china di un mercante derubato / e lasciato nudo nella neve, appena fuori da / Castelguglielmo verso Fratta: un talismano / e io pensavo al respiro profondo di questa città / incomprensibile e nostra» (p. 47).

La lirica in oggetto, peraltro, assieme a *Pioppo cipresso* (p. 54) e a *Rosolina* (p. 76), stabilisce implicitamente un nesso molto stretto con il volume *In calmissima luce. Con Giorgio Mazzon nel Delta del Po* (Il Ponte del Sale, Rovigo 2018), che Munaro aveva curato in omaggio all'amico, all'indomani della sua prematura scomparsa, raccogliendo trentasei fotografie di luoghi particolarmente suggestivi del Polesine, tutte realizzate dall'artista polesano, per affiancarvi a titolo di chiosa altrettanti contributi, in versi o in prosa, da parte di amici di "Picasso" (così, infatti, veniva soprannominato l'artista in quel di Rosolina).

Attenzioni non minori meriterebbero le liriche ispirate alla memoria di Garbato, oppure di Giacomini, Maretti e Cappello, tuttavia concederemo la precedenza a un testo che è insieme sincera ammissione di un nodo ancora da sciogliere e attestazione di stima e riconoscenza nei confronti di quel "folletto" che era stato uno dei primi maestri del poeta, ovvero Andrea Zanzotto, venendo così ad accogliere con onestà l'autorevolezza di un magistero mai posto in discussione, ma anche a rivendicare la propria singolarità in un rapporto a distanza di continuità e fedeltà nella differenza: «Come abbiamo potuto girarci e non voltarci più indietro? // Io che ho i tuoi passi nei miei passi / e trovo il tuo zampettare anche nel mio Gino Piva... // [...] // Ero il messaggero d'amore che viene da lontano / e il lontano da alluvione e l'alluvione dalle terre [...]» (*Lettera non spedita alla Marca Zoiosa*, p. 61).

Per concludere, un ultimo sguardo su un pezzo di alta fattura che può risultare criptico soltanto per chi non ne possiede la chiave, *Maruscan*, che riportiamo per intero più avanti per mantenerne l'impostazione grafica.

Come già si accennava, la voce dialettale *Maruscan*, che vale per "persona asociale", da una parte, rinvia ai culti agresti e pagani in voto alla dea Ruggine, dall'altra, allude alla natura "canina" del destinatario, un poeta dialettale che la professione di insegnante ha condotto in volontario esilio in Eritrea e che non pochi dispiaceri aveva procurato a Munaro nell'arco di un sodalizio molto controverso.

Le metafore del «malandante» e della «sanguétula» ("sanguisuga", nel dialetto dell'alto Polesine), che occupano una posizione molto forte nel testo, non sono affatto gratuite: la prima, infatti, vale a ribadire la naturale rusticità e ispidezza del soggetto con un felice rovesciamento semantico della voce «benandante» (che in ogni caso si muoveva sul filo dell'eresia); la seconda rappresenta la percezione che l'individuo in questione manifestava di se stesso nel momento in cui utilizzava la simbologia della sanguisuga in una raccolta di liriche ispirate alla madre

(cfr. M. Casagrande, *'Fa 'a sangoéta*, in Id., *Dàssea 'nare*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2019, p. 102). Una poesia, dunque, che, per più di un aspetto si alimenta alla sorgente dell'intertestualità:

MARUSCAN

al malandante sanguétula ciuciasangue

V A C I L L I

	Camminerai da solo nel sole di Asmara	MARUSCAN
	e avrai il sorriso di un ragazzo quel ragazzo che eri e non sei stato	
CADI		
	libero per le strade da veleni e mine	PRIGIONIERO
ATTOSSICATO	dopo la guerra e nel cuore	
	un canto nuovo.	CANE AFFAMATO
CANE		

R O G N O S O

STA' MINA FAR RABIR

A dispetto delle apparenze, come delle scelte espressionistiche nel lessico e nelle immagini, il testo vuole essere una formula di augurio e di provvisorio congedo; con l'aggiunta però di quelle visioni anticipatrici degli eventi di cui solo i raddomanti sono capaci: chi abbia soggiornato nella capitale eritrea, infatti, sa per esperienza che non è raro imbattersi in pieno centro in branchi di cani inselvaticiti, affamati e rabbiosi, che diventano particolarmente temibili nel corso della notte e conosce altrettanto bene il tasso di inquinamento atmosferico cui è soggetta la città, imputabile all'obsolescenza dei mezzi in circolazione come alla totale assenza di normative in proposito o di controlli.

Non si tratta però di una malevola e astiosa rivalse, bensì piuttosto di una burla giocosa sotto le mentite spoglie dell'invettiva acuminata e risentita: ne fa fede la chiusa nel dialetto materno, a eco dell'infanzia, «STA' MINA FAR RABIR» («Non far(mi) arrabbiare», p. 72), che vale altresì quale testimonianza di *pietas* nella condivisione di un lutto (quello delle rispettive madri).

Di pregio, inoltre, la sottigliezza nell'analisi psicologica con lo stigmatizzare l'identità del destinatario, da una parte, entro gli opposti estremi della solitudine e di un'infanzia mal vissuta e, dall'altra attraverso la luce radiosa del sole africano quale auspicio di una rinascita sul terreno della lingua oltre che della poesia, adombrato nell'imperativo conclusivo a un canto nuovo.

Un ulteriore aspetto non secondario del testo, sulla scorta degli esordi di Munaro con la silloge *L'Urlo* (El Levante por el Poniente, Conegliano 1990, Premio Leonardo Sinisgalli 1991), è la sua valenza anche visiva nell'attenta disposizio-

ne di alcune parole-chiave in posizione di massima evidenza, e in stampatello, collocandole circolarmente a mo' di cornice o di corona, non senza una punta di lieve ironia.

Ma non solo: il testo in oggetto ha una portata che travalica l'occasione contingente che l'ha ispirato, in quanto attraverso il *medium* della forma e delle asperità stilistico-lessicali esso investe in maniera totale il rapporto che intercorre tra Munaro, la poesia e la cura delle opere altrui nella veste di editore. Non per niente anche qui ricorrono metafore topiche del polesano, quelle ad esempio dei chiodi (la corona di cui si diceva, assimilabile ad altrettanti chiodi acuminati), che insieme ad altre quali i pali aguzzi conficcati nel terreno (si veda a tale riguardo la lirica *Sette passi*, inclusa nella silloge *Nel corpo vivo dell'aria*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2009) su cui il poeta era chiamato a correre in precario equilibrio, incarnano magistralmente lo stretto e stridente intreccio di negativo e positivo di cui si sostanzia l'esistenza di ogni uomo – e del nostro autore in particolare – sia sul terreno della famiglia d'origine e dei rapporti con i fratelli e il padre, sia sul piano delle relazioni con i poeti e gli amici, esposte invariabilmente all'insidia perenne del tradimento o dello sfregio. Anche l'apertura al dialetto nell'icastica voce "Maruscan" va in tale direzione, giacché anche nella lingua, prima ancora che altrove, sono attivi i meccanismi della violenza, della malvagità, della bassezza, insieme per fortuna a quei loro naturali correttivi dei quali Munaro detiene quasi il monopolio: la bontà d'animo, la generosità spinta sin quasi all'autolesionismo, la gratuità di chi sa donarsi agli altri senza secondi fini e senza attendersi alcun contraccambio e ancora, in una parola, il sublime, la bellezza e la grazia come valori supremi a cui tendere con ogni fibra, sulla scorta della lezione dei Romantici, ma anche di Foscolo e di Bino Rebellato.

Maurizio Casagrande