

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

Centro Editoriale e Librario
Università della Calabria

B.A.U. "F.E. FAGIANI"



U0017275127



**Università degli Studi
della Calabria**

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO FINANZIARIO DEL
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA CALABRIA

DIRETTORE
NICOLA MEROLA

COMITATO DI REDAZIONE
ADELE CONCOLINO, FRANCA ELA CONSOLINO, ROSARIO CONTARINO, ANTONIO DANIELE, MATILDE FERRARIO, NORA GALLI DE' PARATESI, FERNANDO GIOVIALE, FRANCESCO IOVINE, NICOLA MEROLA, ROSSELLA MORRONE, NUCCIO ORDINE, RAFFAELE PERRELLI, CARMELO SALEMME, LUIGI TARTAGLIA, VITO TETI, CATERINA VERBARO

SEGRETERIA DI REDAZIONE
MIMMA ADRIANI, PINA CONFORTI

DIRETTORE RESPONSABILE
NUCCIO ORDINE

FASCICOLO CURATO DA:
FRANCESCO IUSI, ROSELLA ORSIMARSI, TERESA VIAFORA

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviate alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università della Calabria, 87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

3, 1992

- NICOLA MEROLA**
p. 7 *LA POESIA DALLA PARTE DI DENTRO*

SAGGI

- MARIO MARTI**
p. 17 *ANCORA SU PIERRO, QUASI RICAPITOLANDO*

- EMERICO GIACHERY**
p. 43 *TEMPO DI NATALE*

- DANIELE GAMBARARA**
p. 53 *PERCHÉ CALLIOPE PUÒ PARLARE TURSITANO E URANIA NO?*

p. 69 **ALBERTO GRANESE**
L'UNIVERSO SCHEGGIATO DI ALBINO PIERRO

p. 91 **LUCIANO FORMISANO**
LA CIVILE MEMORIA DI ALBINO PIERRO

p. 99 **GIORGIO DELIA**
PIERRIANI, NATURALMENTE ...

p. 111 **CATERINA VERBARO**
*LA METAFORA SOMATICA: IL CROCEVIA DEL CORPO NELLA
POESIA DI ALBINO PIERRO*

OMAGGI E TESTIMONIANZE

p. 135 **GIUSEPPE NERI**
TESTIMONIANZA SU ALBINO PIERRO

p. 139 **MARINO PIAZZOLLA**
RAPSODIA IN MINORE PER ALBINO PIERRO

p. 149 **PAOLO VALESIO**
PER ALBINO PIERRO: TRE POESIE D'AMORE, CON UNA NOTA

Nicola Merola

La poesia dalla parte di dentro

Da trent'anni Albino Pierro scrive le sue poesie nel dialetto lucano di Tursi. Nonostante l'attuale fortuna dei dialetti in poesia, l'adozione esclusiva di questa «parlèta frisca di paìse» risulterebbe ancora oggi eccentrica e rinunciataria, segregando il poeta tursitano nel limbo letterario destinato ai minori per vocazione e ostando in linea di principio a ogni approccio non specialistico, se non fossero proprio i lettori a segnalare eloquentemente l'altezza delle sue ambizioni e l'eccezionalità dei risultati conseguiti: chi impara per passione le sue poesie a memoria, o magari si limita a lasciarsi trascinare dalla sua viva voce recitante, come chi ne scrive dottamente e spesso del lettore comune conserva la spontaneità e l'entusiasmo. Più infatti dei numerosi e lusinghieri attestati di stima che la critica internazionale continua a rilasciargli, alla causa di Pierro, nell'ambito almeno di una sommaria considerazione, giova il dato oggettivo dell'estrazione disciplinare inopinatamente composta degli studiosi che si occupano della sua opera, e sono filologi, linguisti, antropologi, filosofi, oltre che, naturalmente, professori di

letteratura, con un'esigua minoranza, tra questi ultimi, di contemporaneisti e critici militanti.

Mostrano insomma di prediligere la poesia di Pierro, e ci aiutano a collocarla nella giusta prospettiva, tutti coloro che alla poesia contemporanea non chiedono niente di meno di quanto sono abituati ad aspettarsi dalla grande poesia del passato o da una idea dell'esperienza poetica forse ingenua ma sicuramente esigente, e comunque più equilibrata e condivisibile delle parole d'ordine correnti. Tant'è vero che si moltiplicano i traduttori, e non solo nelle lingue principali. Quelli che più dovrebbero intendersene, senza necessariamente intendersela tra di loro o con qualche altro poeta in particolare, sono scettici, non nutrono di solito la speranza impossibile di essere al tempo stesso lettori degli Antichi e dei Moderni, degli Italiani e degli Stranieri, ma non la depongono nemmeno mai esplicitamente, e si orientano tra le poesie e i poeti con la prosaica bussola dei premi e delle mode, se non fidando nei presuntuosi responsi del loro inappellabile gusto. I grandi editori del resto non amano Pierro, come non amano la poesia. Stando anzi al poco che hanno fatto per la promozione dei rari libri del poeta da loro pubblicati, si potrebbe sostenere che lo amino anche di meno. E la stampa a più larga diffusione non è incoraggiata a parlarne.

Pierro dal canto suo asseconda come nessun altro quelle più esigenti aspettative, perciò creando apprensione a chi si accontenta di meno. Di molti si potrebbe dire che mettono la poesia in cima ai loro pensieri; proprio di lui bisogna invece parlare, se ci si riferisce a un primato della poesia che sta nei fatti, testimoniato da un'identificazione totale, senza uscite di sicurezza e senza residui di sorta, con il concreto lavoro poetico, con le parole e le cose che lo costituiscono e che non a caso a Pierro appartengono più di quanto le parole e le cose delle altre poesie appartengano a chiunque altro, già solo con con l'adozione di una lingua che altrimenti, in letteratura e per la generalità dei lettori, neanche esisterebbe. La

poesia viene prima di tutto, e ciononostante riesce a escludere qualsiasi compiacimento estetizzante, perché consiste in una straziata, necessaria, urgente constatazione: è anzi appena un riflesso, e sia pure l'infinita risonanza interiore di una vita schiantata, ridotta a una immane rovina, costretta anzi tempo alla rassegnazione dei morti, «ca nun vóne cchiù niente» (che non desiderano più niente). Questa irreparabile constatazione dell'irreparabile rintocca nella poesia di Pierro, anche quando essa rimpiange ciò che è andato perduto, e non poteva comunque essere salvato, e ne difende le ragioni, in un'ultima, disperata resistenza: «I'è chista a vita tua: nu turmente / ca t'àt' 'a fè sbatte 'a chèpe a lu mure» (È questa la vita tua: un tormento che ti farà dare di testa al muro). Non deve domandarsi se ha trovato la poesia, chi ci trova tutto quello che conta perché non c'è nient'altro che conti.

Una nozione così anacronisticamente radicale della poesia pretende una lingua tutta per sé, ugualmente originaria e assoluta, dove le preoccupazioni e le curiosità occasionali non possono entrare neanche per sbaglio, semplicemente perché non ci sarebbero le parole adatte. Come dice Giachery, la poesia deve «essere covata in piccolo spazio per accumulare immensità». Alla refrattarietà del tursitano, si adegua il caratteristico mondo primordiale di Pierro, che non indulge al folklore neanche quando nostalgicamente rievoca la vita paesana della sua infanzia. L'inferno cittadino che ora lo assedia, «nu fume ca ti cìchete e nu vente / ca tàgghiete fiscanne com'i canne» (un fumo che ti acceca e un vento che taglia fischiando come le canne), non restringe del resto il suo campo visuale in maniera meno severa e coerente dello stilizzato paesaggio lucano di «timpe» e «jaramme», cioè di pareti d'argilla e di burroni, «piscone» e «caforchie», cioè macigni e anfratti, ormai divenuto proverbiale. Nell'un caso e nell'altro, un gioco di pieni e di vuoti, di chiaro e di scuro, di caldo e di freddo, prefigura una altrettanto limitata gamma di movimenti e sensazioni, come aprire e chiudere, nascondersi e

snidare, gelare e bruciare, gemere e avventarsi, sulla quale soffia invano il vento o lampeggia il sole, mentre persino il terremoto lascia «I cose belle e brutte [...] nnaterne (in eterno) tèle e quèle» e solo periodicamente rigetta nel magma originario creature tanto miserabili da patire come un tormento o da gioire insensatamente per il caldo e per il freddo, per il sonno e per la veglia, per l'arsura della vita e per la morte che la spegne: «E cché lle jètte a ffè sempe sti lagnè / si pó' nu jurne àt' 'a sciuscè nnaterne / stu vintüuóne di mó» (E che li getto a fare sempre questi lamenti se poi un giorno dovrà soffiare in eterno questo ventaccio di ora). Ma proprio una sensibilità così degradata e insieme eccessiva, quando persino la continuità delle funzioni vegetative può essere considerata assurda in un mondo orribilmente ostile, è l'organo attraverso il quale il poeta entra in contatto con la propria esistenza profonda e ne percepisce il ritmo elementare, un perpetuo stato di necessità che ogni tanto si placa e una vigilanza febbrile che presagisce il fatale «mòzziche / di tinàgghie», il morso di tenaglia che compirà l'opera del mondo. Burrone e macigni sembrano infatti sempre sul punto di riprendere la titanica battaglia di cui sono le cicatrici e gli unici superstiti, per rivelarsi all'improvviso «cose ca ci grèrene e s'arràjene / ci s'arràggene e fischene e su' diàue / a cavalle d'u vente» (cose che ci gridano e s'azzuffano, ci s'arrabbiano e fischiano e son diavoli a cavallo del vento).

Forse una volta c'era davvero «quillu don Albine ca cantàite / com'i pulle nd'u vosche» (quel don Albino che cantava come gli uccelli nel bosco). Abbracciando cristianamente con uguale trasporto la sua condanna alla sofferenza, per cui «mi 'nnammore schitte (solo) d'i cruce», Pierro fissa però la data di nascita della sua poesia. Della stagione del canto, resta una traccia, a impedire che la concentrazione degeneri in monotonia, nella riaffiorante oralità e nel colorito psicologico cangiante di molti componimenti, che oscillano tra il sordo martellare dell'angoscia, lo «scannìje», e la commossa

cordialità di un ultimo saluto, «nda chilla vocicelle amère e duce / di nu flauticchie di canne». L'effetto muta a seconda che, nello stesso testo, catturi maggiormente la nostra attenzione l'ininterrotto soliloquio del poeta o il richiamo con cui cerca chi lo ascolti. Si tratterà certo d'«'a mascre (maschera) ca mi mette / cchi (per) nun paré cchiù all'âte na minnitta (agli altri una rovina)», ma anche del dono della poesia, dell'offerta di una virile solidarietà e del complemento indispensabile di una introspezione e di una poesia che fanno appello a una esperienza comune. A questa musica diversa, Pierro affida «'a matasse» della sua vita che «si mbrògghiete» (s'imbrogli), per non perdere il filo che la rende degna d'essere vissuta e ancora tanto dolorosamente sensibile. E nella sua riconosceremo anche la nostra, se ci sforziamo di guardarla dalla parte di dentro, seguendo «il transito del vento», come suonava un titolo della poesia pierriana in lingua: «nu vente ca ci fischete / cchi tti scafè nd'u core ca ti ddute» (un vento che ci fischia per scavarti nel cuore che ti duole).

Niente come il reiterato richiamo, quasi una invocazione, che Pierro lancia in tutte le direzioni, serve a misurare la portata della solitudine nella quale si è ristretto e a escludere che la scelta del tursitano possa discendere da un atteggiamento aristocraticamente sdegnoso: «Quanne, quanne, / m'i uése dice quanne, / mi putéra sente cchiù sùue / di mó ca iètte u bbànnè?» (Quando, quando, me lo volete dire quando, mi sentirei più solo di ora che getto il bando?). Non c'è contraddizione fra la scelta di un dialetto periferico, minoritario, senza tradizioni letterarie e senza nemmeno una consuetudine di scrittura, e lo slancio comunicativo che tanta parte rappresenta della poesia di Pierro, dove, ha proposto Contini, «tutto è comunicazione», come non c'è contraddizione fra l'assoluta concentrazione introspettiva e l'ideale socievolezza da essa addirittura presupposta: «tutte sti frète méje / ca mó nd'u sonne (sogno) lle sente». Comprendere e amare gli altri si può solo

passando per la porta stretta del proprio segreto interiore, e guardarsi dentro significa irretire nelle parole, a beneficio e con il conforto di qualcun altro, il buio, «u scure» che rimane in agguato, e «u trisore», il tesoro in esso sepolto.

Quanto al tursitano, gli stessi motivi per cui ne parliamo come di una cosa privata, ma Pier Vincenzo Mengaldo già aveva parlato di «linguaggio endofasico», e come una creazione di Albino Pierro, che gli fornisce una forma grafica e lo stabilizza anche dal punto di vista grammaticale e sintattico sulla base dei suoi ricordi infantili, ci suggeriscono di non abbandonarlo alla competenza del poeta e di pochi altri, ma di prendere atto della priorità, nella competenza sul tursitano da lui così «inventato» e consegnato alla letteratura, del *corpus* delle sue poesie, che ormai fa aggio sia sul dialetto realmente in uso a Tursi che su quello vivo solo nel suo ricordo e non ancora notificato a mezzo stampa. Tanto più che la conversione al tursitano di trent'anni fa, se possibile con una determinazione anche maggiore rispetto alle altre esperienze poetiche dialettali recenti, aveva puntato sulla integrale motivazione espressiva che sembra implicita nella scelta di una lingua diversa dall'italiano ma all'italiano costantemente riferita e in realtà consiste nell'evidenziazione degli aspetti formali della poesia, chiamati a rispondere di ciò che altrimenti rimane ignorato. Non diversamente, la particolare competenza del lettore sul tursitano di Pierro discende dalla evidenziazione della omogeneità tra le conoscenze linguistiche di chi legge e quelle di chi scrive, senza presumere la quale, non importa se di solito a torto, non comincia neanche la comunicazione letteraria. A qualcosa del genere, voleva alludere Gianfranco Contini, fin dalla prima comparsa del tursitano sull'orizzonte della letteratura italiana, definendolo «un neolatino addirittura protostorico», un linguaggio cioè prossimo allo stato nascente dei volgari e in questa fase bloccato per sempre, paradossalmente quasi come una lingua morta; e così veniva a capo, se non altro sul piano

della formulazione, della stranezza per cui il massimo di plasticità della lingua nei confronti del reale, assicurato in teoria dalla sostituzione dell'italiano con il dialetto, si associa alla sua immutabilità. Se anche non fosse già stato denunciato da Folena, da Aldo Rossi e dallo stesso Contini, il debito contratto dal poeta lucano con il mito del linguaggio universale, edenico e prebabelico, e con la pascoliana «lingua che più non si sa», si dovrebbe capire a questo punto come solo nella prospettiva lunga della modernità e della sua mitologia si possa cogliere il più autentico senso culturale di un'opera decisamente spaesata negli immediati dintorni della poesia d'oggi. È sempre Contini che, mentre ancora recentemente sottoscrive nuovi impegnativi apprezzamenti della poesia di Pierro, ci sfida a seguirlo nella dimostrazione dell'efficacia poetica del «dialetto più dialetto che si possa immaginare» e afferma che il tursitano conferisce la «durezza della materia» alla poesia, assecondando la tendenza «sempre più acerbamente retrospettiva» con cui essa reagisce alla «posizione senza futuro» tipica dei moderni, proprio attraverso una sorta di mobilitazione generale del linguaggio, dagli «elementi morfologici» ai «valori sintattici». Quasi negli stessi termini, un altro illustre maestro, Roman Jakobson, aveva parlato di «poesia della grammatica».

Per il ripiegamento tutt'altro che intimistico di Pierro sul suo mondo interiore, vale ancora lo schema appena illustrato a proposito di quella che ci è capitato di chiamare introspezione linguistica. L'aura magica e quasi stregonesca dalla quale molti hanno visto avvolta la sua introspezione strenuamente ininterrotta, la dice lunga sia sulla scarsa confidenza di noi tutti con la dimensione interiore, che sull'immagine inquietante e sorprendentemente persuasiva fornitane da questa poesia. Al riguardo, si insiste forse troppo sulla presenza incombente della morte. Da una parte, si deve condividere l'indicazione assai fertile fornita da Romano Luperini, che, dopo aver identificato «Funzione poetica e rielaborazione del lutto», esce

dalle piste già battute dalla critica precedente, precisando che tale lutto «ha per oggetto [...] la poesia stessa», se Pierro «vive tutto - anche come uomo o personaggio - nella sua poesia» e così sperimenta «l'ultimo modo possibile di essere poeti oggi». Dall'altra, mentre è vero che la poesia di Pierro si informa scrupolosamente a un rituale apotropaico, non perché debba dimostrare ancora una volta che ogni parola in poesia è comunque uno scongiuro, ma perché la convivenza con lo schianto e lo strazio resiste quanto dura il suo precario equilibrio, il sapiente intrattenimento della morte e lo stesso dialogo con i morti risultano strumentali, più vistose che decisive occorrenze di una violazione dell'intimità, dell'al di là che ciascuno di noi custodisce dentro di sé.

Sùu niente, niente,
e vèv'acchianne ...

E ll'ate, ll'ate,
cchigghi'è ca su'?

«Ma su' tutte quante com'a tti»
amminàzzete u vente.

E accusì m'arricètte
e nun ci penze cchiù
ca m'he' scardète e scàrdete n'accètte.

(Sono niente, niente, e vado cercando ... E gli altri, gli altri, che cosa sono? «Ma son tutti quanti come te» minaccia il vento. E così trovo pace e non penso più che mi ha scheggiato e scheggia un'accetta).

L'interiorità tanto drammaticamente illuminata dai lampi della poesia viene tentata e riconosciuta come tale nella penombra del sogno, nella fuggevolezza di una memoria che montalianamente si sfolla e granisce, nella misteriosa profondità dove giungono le nostre comuni radici e perciò anche le cose parlano enigmaticamente:

enigmatiche solo in quanto presumiamo di poterle interrogare. L'interiorità è innanzitutto una domanda trepidante, uno scandaglio guidato dalla fantasticheria e dal timore, una sensibilità tesa allo spasimo. È insomma l'introspezione medesima, che indovina senza mai conoscere compiutamente e nel mistero degli altri brancola come nel proprio, salvo poi a rallegrarsi se ne ricava una conferma o, meglio ancora, lo scorcio che le mancava, un'altra misura per la sua triangolazione dell'ignoto: «chiurille ll 'occhie e sèntese c 'arrìve» (chiudili gli occhi e senti che arrivo). La poesia non deve risplendere davvero di un'evidenza universale, se in essa tutto proviene dalla stessa misteriosa profondità entro la quale, l'uno accanto all'altro, il lettore e il poeta si sforzano di intravedere qualcosa che li riguarda da vicino.



Mario Marti

Ancora su Pierro, quasi ricapitolando

Non so da quanti mai anni io sia amico di Albino Pierro, e amico non 'di berretta', come si diceva un tempo per un legame di 'buongiorno' o 'buonasera' sia pur affettuosamente rivolto con un rispettoso scappellamento; ma di cuore e d'intelletto, a lungo anche fisicamente vicino, da quando cioè egli venne ad abitare al numero 16 di piazza Ottavilla a Roma, e io con i miei m'ero trasferito da Monteverde Nuovo, dove m'ero sistemato provvisoriamente, in un nuovo appartamento di Monteverde Vecchio, in via Busiri Vici, a due passi, proprio a due passi, da piazza Ottavilla; anch'io al numero 16. Tanto che, se m'allontanavo da Roma ed omettevo d'inviargli l'affettuoso saluto su cartolina illustrata, non mi era permesso di addurre a mia scusa la dimenticanza del numero di casa sua: «Come puoi - egli mi disse una volta, e poi non me lo feci dire mai più -; come puoi, se il numero di casa mia è lo stesso di quello di casa tua?». Ma io e Pierro ci eravamo incontrati già tante volte, prima che entrambi confluissimo appena a monte dei «Quattro Venti»; ed affettuoso e non occasionale tramite del nostro primo incontro era stato il caro e sempre rimpianto Don Giovanni Fallani, non ancora

assurto alle alte cariche che in seguito seppe così bene e degnamente onorare. Vennero a trovarmi in via Odescalchi, e certo doveva far molto freddo, perché Don Fallani vestiva la sua tunica nera pesante con la mantellina avvolta intorno al collo fino al naso, e con quel suo cappello di prete tondo tondo e del tutto rigido, come sempre lo portava lui, calcato ben bene fino alle sopracciglia. Don Fallani, l'amico della «Casa di Dante» di piazza Sonnino. E con lui c'era Pierro, in cappello di feltro nero, occhi lucidi e neri, e baffetti nerissimi («Piacere!»; «Piacere!»). Fatti un pò i conti, doveva essere l'inverno fra il '59 e il '60 e son passati più di quarant'anni...

Poi i rapporti si consolidarono alla fine dell'anno seguente, cioè del '60, intorno ai comuni interessi di poesia, di letteratura e di critica; e gli incontri si infittirono straordinariamente, dopo che eravamo diventati vicini di casa. Egli allora viveva già solo, in quel suo «monastero con un solo frate»; e bisognoso di calore e di affetto semplice e schietto qual'è sempre stato di natura (e lo era diventato ancor più, certo, per quella sua solitudine), penso che egli sentisse fortemente il richiamo della famiglia e vi si abbandonasse con l'anima, trascorrendo ogni tanto la sera nella mia; tanto più che vi trovava Chiaretta e Benedetto, i miei figliuoli, ancora bambinissimi, ai quali godeva di fare mille regali, come se li facesse a se stesso. A me donava le sue raccoltine di poesie in lingua; e discutevamo insieme, mentre Franca, discretamente partecipando, ci offriva qualche pasticcino e liquorino, o insomma qualche cosa da bere, e i bambini si divertivano con i giocattoli appena appena arrivati. Sulla pagina di guardia di *Agavi e sassi* (1960) che io possiedo e conservo, si legge questa dedica: «Al prof. Marti, cordialissimamente». Su quella di *Il mio villaggio* (1959), che egli certo mi regalò successivamente: «A Marti, fraternamente». E su quella di *Mia madre passava*, un volumetto uscito già qualche anno innanzi (1955), ma anche questo regalatomi dopo: «A Marti, con fraterna amicizia». Sono i segni della nostra progressiva dimestichezza; e

d'allora in poi fu di rito la più bella ed essenziale delle dediche: «A Mario, il suo Albino». Solo una volta questa bella regola è venuta meno, con la raccolta *Si pó' nu jurne* («A Mario Marti fraternamente») e guarda caso, proprio con un libro che a me è sempre sembrato dei suoi non migliori (anche se contiene i pezzi stupendi, ma già pubblicati, di *Sti mascre*), per via di una palese carenza di unitaria compattezza psicostilistica (dico del libro complessivamente considerato, non di *Sti mascre* soltanto), rispetto alle sue precedenti pubblicazioni, quelle incentrate sul divino Metaponto e le successive, alcune particolarmente, come *Eccó 'a morte?* o *Nu belle fatte*, o *Com'agghi' 'a fè*. Del resto, *Sti mascre*, quali risultano inserite in *Si pó' nu jurne*, sono un'invariata ristampa, dicevo, della bella edizione romana del 1980 (L'Arco Edizioni d'Arte) tuttavia di soli 50 esemplari, e con due acqueforti di Mino Maccari.

Se debbo dire la verità, non è che quelle poesie in lingua di Pierro m'entusiasmassero molto; ma la loro importanza per conoscere meglio l'amico poeta mi si rivelò successivamente nel quadro della produzione dialettale di lui, e quando ebbi ad occuparmene per la prima volta molto diffusamente per una conferenza all'Accademia dell'Arcadia, nel '73 (pubblicata l'anno dopo negli "Atti e Memorie": *La poesia di Albino Pierro tra evasione e denuncia*). Ma non per la prima volta in senso assoluto; e come avrei potuto, con la stretta sodalità romana degli anni Sessanta? Mio è il risvolto della copertina del primo *Metaponto*, quello laterziano (1966), prefatto e tradotto da Tommaso Fiore. Ed è un risvolto al quale mi sento, con poca modestia, di anettere una certa importanza critica, perché esso propone e rileva, per la prima volta, l'unità fondamentale delle prime tre pubblicazioni dialettali di Pierro: *'A terra d'u ricorde*, *I' nnamurète* e *Metaponto* stesso, sotto il solo titolo di *Metaponto*, che assurgeva così a simbolo della più profonda e unitaria ispirazione pierriana. E come poi è divenuta

quasi abitudine del caro poeta di Tursi, quella fu la prima volta della ristampa di raccolte già edite per loro conto, autonomamente, in un nuovo volume che insieme le comprendesse. E Pierro era alla ricerca di un titolo che lo soddisfacesse a pieno; ma gli era assai difficile formularlo, per il fatto che egli si sentiva padre di tre figli distinti e diversi, per i quali nutriva lo stesso affetto e ai quali voleva lo stesso bene dell'anima. Poi finalmente, accogliendo la mia proposta, si decise per *Metaponto*; ma le discussioni furono vivaci e lunghe, e le mie insistenze convinte, tenaci e sempre meglio motivate. E tuttavia, per allora, non sembrava neanche tanto persuaso. Ecco: il risvolto, della copertina del *Metaponto* '66 rispecchia, molto sinteticamente e in limiti allusivi, questo episodio del nostro affettuoso rapporto. Succede, quando si familiarizza coi poeti, e i critici ne diventano, in qualche modo, anche i collaboratori. E del resto, si sa che il titolo di *Curtelle a lu sóue* fu fatto estrapolare da Contini dalla breve, incisiva epigrafe con cui s'apriva il libro; e che quello di *Si pó' nu jurne* fu proposto, durante un'intervista, da Tullio De Mauro, e subito accettato dal poeta. In tal modo *Metaponto* diventò specifica e sinergica sigla pierriana, soprattutto per la prima stagione dialettale del poeta, della quale fu così riscattata la profonda radicale unità. All'origine.

All'origine; perché tutte quelle poesie che poi saranno comprese in *I 'nnamurète* e in *Metaponto* (quello prefato da Figurelli), io se proprio non le ho viste nascere, le ho sentite appena nate, quando Pierro me le leggeva oppure me le declamava a memoria (con qualche simpatico intoppo) in casa mia, nella modesta sala, seduti di fronte. E debbo dire che, nonostante fossero già passati più mesi d'amicizia, e gli incontri si infittissero, a me - scettico e diffidente come sempre sono stato per mio carattere, ma particolarmente nei confronti di incipienti verseggiatori o impacciatissimi prosatori (tanti ne vedevo nascere e balbettare a me dintorno!) - non sembrava che Pierro poi fosse questa gran cosa. Ma

quando mi lesse *I 'nnamurète*, cioè quella poesia che poi dette il titolo al volume del '63, io rimasi basito, a bocca aperta; la benda mi cadde definitivamente dagli occhi, e mi convinsi per sempre che il mio amico era davvero tutto impastato di magma poetico. E fiorirono in casa mia, via via che venivano compiuti, tutti i componimenti di *I 'nnamurète*, e poi di *Metaponto*. Pierro pareva che ci tenesse molto al mio giudizio, che provocava e sollecitava; né io lesinavo le lodi, oppure tacevo qualche riserva, indicavo qualche caduta, secondo il mio parere e secondo i casi. Ma egli leggeva sul mio viso l'ammirazione o la perplessità, senza che io parlassi molto; e ammirazione piena egli certo vi colse, quando mi lesse *Metaponto*, intendo quella poesia che poi dette - anch'essa, come *I 'nnamurète* - il titolo alla raccolta; che per me ancora oggi resta il punto più alto, epico e lirico insieme, dell'intera produzione di Pierro: quella 'piana' sulla quale incombe l'eternità vuota e il misterioso silenzio dell'infinito, rotta appena dall'assurdo e incredibile trillo del campanello della stazione; la raspa di pianto nella gola per quei poveri cristiani che stanno come i cani, anneriti e fermi come gli stracci, e non sanno neanche che cosa sia un lamento; il poeta che ormai cammina nel mondo come questi suoi fratelli in rovina... Felicissimo fui quando lessi che anche Folena riconosce in questo *Metaponto* come «I Sepolcri» del Pierro. Fu quella per lui certamente, una stagione produttiva e felice, irripetibile; e felice fu anche per me, quella mia stagione romana.

Poi scrissi anche quanto appare nel risvolto della copertina di *Nd'u piccicarelle di Turse* (1967), e lo firmai regolarmente, come avevo fatto per *Metaponto* e come avrei fatto per *Ci uèra turnè* (1982). I due risvoltini invece di *Eccó' 'a morte?* e di *Curtelle a lu sóue* (1969 e 1973) sono miei, ma non firmati, perché mi parve cosa indiscreta e non beneducata nei riguardi di un Francesco Gabrieli, che aveva scritto la premessa di *Eccó' 'a morte?* e di un Gianfranco Contini, di cui veniva stampata una lettera introduttiva a *Curtelle a*

lu sôue. D'altronde Pierro era ormai autore affermato, anche se sollecitava, come ha sempre sollecitato, avalli e protettori della sua poesia. E Contini, si sa che ha simpaticamente scherzato sull'affanno di Pierro a cercarsi testimoni e protettori («è una poesia che può viaggiare sola, senza nessuna raccomandazione»). D'altra parte non è che in quei risvolti io scoprissi la polvere, o che comunque proponessi una novità (come per *Metaponto*), anche se mi risulta che Contini volle sapere da Pierro il nome di chi aveva formulato il risvoltino per i *Curtelle*. Li ricordo qui, quei brevi e sintetici interventi (e colgo l'occasione per informare i futuri bibliografi di Pierro di due miei articoli, apparsi sul «Corriere del Giorno» di Taranto; uno, *La crisi di Pierro*, del 26 agosto '80; l'altro, *Di Pierro e su Pierro*, del 5 settembre '81; oltre a *Qualche ricordo*, apparso sul periodico leccese «L'immaginazione» del novembre-dicembre '85, tuttavia non sfuggito all'attenzione di G. Delia nel suo «*Metaponto e dintorni*, Castrovillari, 1990, p. 141); li ricordo qui, dicevo, per offrire la prova sicura di come io abbia seguito tanto da vicino il primo Pierro, quello degli anni Sessanta, non come lettore, sia pure intimamente partecipante, ma come sodale e quasi come contubernale, fino a quando le vicende occorse mi indussero a lasciare (1970) Roma per Bari, e poi ancora (1972) Bari per Lecce. Quando tornavo a Roma, spesso ero ospite suo, infatti. Oh, le nostre vivaci discussioni allora sull'intrinseco valore delle sue poesie in lingua, che gli erano e gli sono tanto care, forse per un motivo tutto privato e sentimentale, e che io invece criticamente deprezzavo! I litigi, qualche volta, per certi suoi interventi d'amicizia, che egli sentiva come impegni imprescindibili d'assoluta fedeltà, e che finivano per cozzare contro gli immutabili dati della realtà!. E dunque, il mio studio (del '73) su *La poesia di Albino Pierro tra evasione e denuncia*, nasceva da esperienza piena, totale e partecipante del poeta e dell'uomo.

Fu allora che mi resi ben conto, dovendo affrontare in sede critica il relativo spinosissimo problema, dell'importanza che assumeva la produzione in lingua del poeta Pierro per capir meglio la sua in dialetto; e viceversa, diciamo pure. In un primo momento, dunque, non è che le poesie in lingua di Pierro - come dicevo - mi entusiasmassero molto; e neanche adesso, per la verità, mi entusiasmano molto, anche se le vedo ora riscattate storicamente e direi anche stilisticamente, almeno in parte, per la loro palese e insopprimibile carica teleologica. Basterà notare bene che nel '59 Pierro pubblica *Il mio villaggio*, con premessa (attenzione!) di Giorgio Petrocchi; e nell'anno seguente *Agavi e sassi*, con premessa di Giuseppe Petronio («Mia terra, / aspra d'agavi e sassi, / non avevo che te nel fiume denso / dei mei candidi passi. // Ma c'è ora l'esilio [...]»); più 'Metaponto' di così!... e anche, finalmente, *A terra d'u ricorde*, con premessa (ancora!) di Giorgio Petrocchi. Dialetto e lingua: due diversi strumenti linguistici per lo stesso 'mondo', per la stessa ispirazione. Chi ha detto che il passaggio effettuato da Pierro dalla lingua al dialetto fra il '59 e il '60, è un atto rivoluzionario, una miracolosa conversione, e insomma «una improvvisa illuminazione sulla via di Damasco»? Probabilmente qualcuno; certamente non io. Io ho sempre sostenuto, e con dati di fatto che a me sembrano documentativi, che Pierro è un poeta di scavo, non di svolgimento; il suo 'mondo' praticamente è senza storia, tale nelle poesie in lingua, quale poi in quelle in dialetto, solo con le debite proporzioni di visuale e d'intensità. Certi componimenti poetici delle prime raccolte in lingua sono pensati già con l'anima di *Metaponto*, poniamo *Lucania mia*, *A Manlio Capitolo*, *Don Giovanni antico*, *Delitto a Frascarossa* ecc.; e certi altri col cuore di *Famme dorme* o addirittura di *Sti mascre*, fatta salva la più cruda violenza delle immagini e del linguaggio, poniamo *L'anima* («[...] un urlante deserto, / ogni granello divenuto grido»: uno dei primissimi - 1946 - «griri ittète» del nostro Don Albino), o *Preghiera*, e tanti altri

ancora. Ma questo non riguarda affatto l'uso dello strumento linguistico che invece muta radicalmente. S'è quasi voluto contestare l'affermazione, d'assoluta e schietta credibilità, con la quale Pierro ha indicato l'esatto momento della sua prima creazione mentale in dialetto: 23 settembre 1959, *Prima di parte*, durante un viaggio di ritorno da Tursi a Roma. Perché non credergli, attribuendo all'affermazione un immaginario valore anedddotico? Fu quella certo la prima volta in cui Pierro sentì risuonare poeticamente nei suoi precordi la parlata fresca del suo paese, ne prese chiara coscienza, ne assunse consapevolezza, per così dire, programmatica, elaborando il tema della partenza in pochi indimenticabili versi («'A notte prima di parte / mi ni nghianèje a lu balcone adàvete [...]»), perché Tursi anche prima d'allora gli aveva cantato nell'anima, ma attraverso il filtro della tradizione linguistica letteraria italiana e sotto il vaglio, freddamente controllato, dei modi specifici del linguaggio poetico moderno. Di qui la frequente impressione (da molti critici confessata) che le poesie in lingua di Pierro sapessero di traduzione, insomma presentassero quel singolare sentore linguistico dei versi tradotti da altra lingua. Ed è, mi pare, sensazione giusta, anche perché la tematica del Pierro in lingua rimaneva come eccezionale e in qualche misura isolata nel panorama della poesia coeva italiana, in lingua, s'intende. E allora, evitando l'oltranzistica ipotesi che Pierro, scrivendo le sue poesie in lingua, addirittura le traducesse dal tursitano, ipotesi non del tutto congrua per la sua stessa oltranza, io a suo tempo (1973) espressi la convinzione che almeno qualche volta, poetando del suo 'paese', egli, forse non del tutto consapevolmente, scriveva in italiano quasi traducendo da un *Ur-tursitano*, fatalmente soffocato al di là della coscienza. Ricordate i primi versi di *La nutrice* nella raccolta *Il mio villaggio*, pubblicata solo qualche mese prima di *'A terra d'u ricorde?*

Se penso alla nutrice
ora vecchia al villaggio,
la rivedo col secchio nelle scale
andare come incontro agli acquazzoni:
in casa la chiamavano "testuggine":
era rugosa e si moveva lenta.

Via! Come si fa a dire che la nutrice, in casa, a Tursi, era soprannominata «testuggine»! Era, invero, soprannominata *zelone*, *celona*, che è il termine quasi panmeridionale della «testuggine»; traduzione evidente e indiscutibile. Tutto sa di traduzione (*villaggio*, «*paise*»; *nutrice* così sordamente letterario anche rispetto a 'balia', nella cornice dialettale della figura). E che Pierro avesse in mente *zelone* e non «testuggine», nella sua mente più profonda, lo rivela la rima segreta con *acquazzone*; e si giungerebbe, così, quasi ad una forma di rimozione del dialetto sotto la spinta esterna del linguaggio poetico italiano. E dunque, il 23 settembre 1959 non avvenne, secondo me e secondo le stesse dichiarazioni di Pierro, alcuna fulgurazione sulla via di Damasco; bensì giunse, fatale e indeclinabile, la coscienza dell'identità della propria vera lingua, e la terra del ricordo viene a calarsi interamente in essa, nel dialetto di Tursi, anzi *diventa quel dialetto*. Ed è questo dialetto che prorompe irrefrenabile, questo dialetto che esplose incontenibile, cioè il nuovo strumento linguistico più adeguato e congruo al 'mondo' di Pierro e alla sua ispirazione, i quali non mutano sostanzialmente mai.

Come negare che già nel '60 compaiono ben 22 poesie in dialetto in 'A terra d'u ricorde; e che prima del '63 Pierro compone ben 60 altre poesie in dialetto confluite nelle due raccolte di *I 'nnamurète* e di *Metaponto*? Una febbre creativa, ma di una creazione corale, compatta e unitaria, quale Pierro non ripeterà mai più, se non erro, negli anni successivi. Lo ha confessato anche lui, con semplicità schietta; e, considerati i documenti, non so perché non gli si debba credere. Il caro e sempre rimpianto Giorgio

Petrocchi invece, già prefatore de *Il mio villaggio*, nella sua premessa per *'A terra d'u ricorde* esprimeva il timore che potesse trattarsi di un fuoco di paglia, un timore, per altro, implicito nell'augurio all'autore «di continuare per questa nuova strada», resistendo, magari, «alla suggestione di un genuino *exploit* creativo *una tantum*» e confessava di aver 'sollecitato' lui, il poeta Pierro, «alla pubblicazione di queste sue poesie». Prendiamone atto volentieri e siamo grati per quest'altro suo merito nei riguardi della nostra complessa e convulsa storia letteraria dell'oggi. Forse un altro nome bisognerà aggiungere al suo, come analogo sollecitatore, mentore e pronubo: quello di Mario dell'Arco, che fu anche suo editore ed amico. Ma a me interessa ora ricordare ciò che Petrocchi dichiarò poi in una sua 'testimonianza' per il volumetto delle *Dieci poesie inedite*, a cura di Alfredo Stussi (Lucca, 1981, p. 107):

[...] per primo, nel 1959, sollecitai Pierro a tentare la via dell'espressione dialettale, avendo avvertita, dietro le parole italiane de *Il mio villaggio*, come pure delle precedenti raccolte, da *Mia madre passava a Il paese sincero a Il transito del vento*, e anche nelle prime prove *Agavi e sassi*, come un'interiore arcana eco di pre-stesure mentali del singolo verso nella lingua della sua terra tursitana [...]

Ed io, nell'81, fui veramente lieto di leggere queste sue parole, con le quali, evidentemente, egli faceva propria, nella più sintetica e chiara maniera possibile, la tesi che io avevo esposta sostenuta e documentata in *Arcadia*, anche alla sua presenza, otto anni innanzi. È troppo ovvio che il nuovo strumento linguistico fosse assoggettato, col passare degli anni e col progredire della coscienza tecnico-linguistica del poeta, ad un lavoro di perfezionamento, sia nell'uso lessicale-sintattico, sia nella resa grafica; né si saprebbe adeguatamente dire quanto vi abbia contribuito l'esercizio di traduzione in lingua, effettuato poi personalmente dal poeta (la si confronti con quella di Tommaso Fiore) per ciascuna sua raccolta. E

anche questo aspetto è stato ormai studiato bene, nelle sue varie manifestazioni.

Petrocchi fu il profetico prefatore di *'A terra d'u ricorde*; Umberto Bosco lo fu di *I 'nnamurète*, e Fernando Figurelli di *Metaponto*, con interesse ampio e volontà storicizzante; cari maestri ed amici rimpianti che avrebbero meritato di conoscere le maggiori fortune di Pierro e di godere delle sue successive affermazioni. È curioso notare come la pedana di lancio del Tursitano sia collocata tutta, o quasi tutta, nel mondo accademico. Curioso, perché, di solito i nuovi poeti emergono dalla 'milizia', dagli schieramenti anche polemici, dalle 'scuole'; e poi vengono incasellati in un certo settore storico-letterario, riconosciuto di loro competenza. Sintomatico che proprio Giuseppe Petronio scrivesse la premessa per *Agavi e sassi*, in lingua; e ancora Giorgio Petrocchi per *Il mio villaggio*, in lingua; l'una e l'altra opera così vicina al 'mondo' che sarà poi di *Metaponto*. Né è a dire che Mons. Giovanni Fallani sapesse più di 'milizia' che di accademia, al quale appartiene la prefazione di *Il paese sincero*. E poi ci saranno il Gabrieli, il sottoscritto, il Giachery, il Savarese, il Piromalli, il Contini, il Folena, e via via tanti altri, generalmente del mondo accademico, mentre la bibliografia pierriana s'allargherà a dismisura. Insomma Pierro è stato, per così dire, scoperto, lanciato e assiduamente accompagnato, all'inizio della sua carriera di poeta dialettale, da grandi personalità letterarie, da insigni italianisti del mondo accademico. Ci sarà pure una ragione, dal momento che sarebbe illogico parlare di caso o soltanto di capacità, da parte di Pierro, di gestire la propria immagine. E la ragione è, secondo il mio giudizio, che il dialettale Pierro è un atipico, cresciuto fuori da scuole e conventicole, lontano da ogni irragionevole e arbitrario sperimentalismo, tutto immerso nella realtà della sua vita interiore, pronta sempre e sempre incline a tramutarsi in simbolo ed emblema della eterna condizione umana attraverso e mediante le forme, a volta a volta, che s'identificano e

pienamente si risolvono con essa ed in essa, e nella *sola* lingua, o - se più piace - nel *solo* linguaggio veramente e fino in fondo posseduto dal poeta (Pierro, direi, è *poeta* di una sola lingua). Pierro *non usa* quel suo dialetto; Pierro è *bene* quel dialetto. S'è parlato di espressionismo; e giustamente, a me pare, quando si pensi a certi scorci di *Curtelle a lu sóue* o più ancora di *Sti mascre*, e altre illuminazioni di quel genere. Ma *Metaponto*? Ma *Nu belle fatte*? Ma *Com'agghi' a fè?*, e tanto altro Pierro? Così il poeta, per sua natura oscillando sempre tra evasione (nel senso più pieno e più alto) e denuncia (soprattutto sul piano della disumanità), si abbandona, di volta in volta, ai toni dissonanti ed asprigni del rifiuto, della ribellione, della condanna, con punte ed aperture espressionistiche; oppure ai toni soavi ed elegiaci della 'memoria', con punte ed aperture simbolistiche d'impressionismo. Nella loro fusione stanno i supremi vertici della poesia di Albino Pierro. Purché quest'affermazione si legga con occhi non matematici, non naturalistici o chimici, non deterministici, ma soltanto 'storici', in senso vichiano.

Per tutte queste ragioni i volumi pierriani che a me sembrano più felici poeticamente, dopo *Metaponto*, sono *Com'agghi' a fè?* e *Sti mascre* (a prescindere, per ora da *Eccó' 'a morte?* e da *Nu belle fatte*, sulla linea della poesia amorosa). O per lo meno, sono i volumi da me prediletti fra gli altri. Non nego l'importanza e la intensità di *Nd'u picciarelle di Turse*, specialmente perché risulta consustanziato di un sentimento della morte tragico, sublime e addirittura ossessivo; ma sembrerebbe difficile negare che esso costituisca un pò un'integrazione tarda e piuttosto prolissa (cinquanta poesie d'analogia tematica) di *Metaponto*. Manca, diciamo, di autonomia, anche se potrebbe rivendicare a sé il merito d'aver iniziato quasi insensibilmente la metamorfosi di Tursi da «terra del ricordo» a simbolico contraccolpo d'infelicità. Così apparirà Tursi in *Curtelle a lu sóue*, tramutato in simbolo dei tanti paesi infelici, che

sono infine un solo paese «e com'a mmi nfilice» (*Schitte une*), emblema dunque dell'infelicità singola ed universale. Desta, certamente, sentita ammirazione e compartecipe consenso il continiano «rosario di piccoli grumi di follia, intinti solo nell'aria della memoria, dove le cose sono asimmetricamente sparse» (*Lettera introduttiva*) di cui si compongono i *Curtelle a lu sôue*; e potrebbe forse affiancarsi anche l'atmosfera meno nervosa ed eccitata di *Famme dorme* («Mi vôte nturne e vire / ca c'è rumèse 'ntatte, nda sta terre [...] na hiummère di grire»). Ma né l'una né l'altra raccolta è paragonabile, crediamo, con la violenza compatta e unitaria di *Sti mascre*, ove Pierro per la prima e mi pare unica volta giunge a esaltare la violenza per combattere la violenza, in una lotta a coltello, e dove, in un supremo e incombente sentimento ancora della morte, ricorrono pietre, terremoto, vento di tempesta e di distruzione, il gelo nel cuore, la follia nel cervello. L'epicedio di Tursi, remota terra del ricordo, rifugio della memoria, è concluso; ed è diventato l'epicedio del mondo degli uomini in rovina. E neanche, l'una e l'altra raccolta è paragonabile alla miracolosa fusione di dolore e di speranza, di paura e di fiduciosa attesa che percorre, con drammatica soavità e quasi con trepida emozione, tutto *Com agghi' a fè?*, chiuso in un pugno d'armonia. E lasciamo andare il resto. Lasciamo andare i frutti, talora così ricchi di polpa e saporosi, che generosamente Pierro donava, pressoché contemporaneamente, agli amici che gliene facevano richiesta per singole pubblicazioni corredate da interventi, talora brevissimi, di carattere critico-celebrativo, e qualche volta più celebrativo che critico (cosa, per altro, non discára); e queste occasionali e improvvisi pubblicazioni collettive hanno finito per togliere intensità e concentrazione alla stessa personalità poetica di Pierro, in un processo di polverizzazione che a me è sempre sembrato dannoso all'opera e all'immagine di lui. Lo specchio si rompeva in tanti pezzi, che finivano per riflettere le stesse facce, le stesse realtà. Quante volte

me ne sono lamentato privatamente con l'amico; e una volta anche pubblicamente in un articolo su *Si pò' nu jurne* («Studi e problemi di critica testuale», XXIX 1984, pp. 167-174). Sicché, se esaminiamo la produzione di Pierro in questi ultimi anni, non possiamo - credo - non prendere atto che essa è sostanzialmente ferma a *Com'agghi' a fè?* del '77, e a *Sti mascre*, dell'80. Nulla davvero aggiungono allo splendore del grande Pierro *Ci uèra turné*, dell'82, pur se riprende con rinnovata intensità certa tematica della 'memoria', che si rilegge anche con godimento; oppure, e ancor meno, *Si pò' nu jurne*, così acentrico, più che eccentrico, e ripetitivo; o ancora *Tante ca pàrete notte*, ove confluiscono le dieci poesie già offerte a Stussi per il volametto da lui curato, come s'è detto, le cinque poesie offerte ad Aldo Rossi per «Poliorama» (*Ricordi e feste a Tursi*, '82), e le otto poesie già pubblicate in *Ci uèra turné*, or ora ricordato.

Ancora nel convegno di studi sulla poesia di Pierro, che si svolse proprio a Tursi fra il 30 e il 31 ottobre del 1982, e per questo fu intitolato *Pierro al suo paese* ("Atti", curati dal sottoscritto, presso Congedo di Galatina, 1985, pp. 308), si parlava di un primo e di un secondo Pierro, rispettivamente in lingua e in dialetto. Ora son già passati dieci anni; e mentre il poeta tocca i suoi settantacinque, onde il gratificante omaggio del presente volume (auguri, Don Albi, per i settantacinque anni a venire!), la prospettiva è venuta allungandosi, con qualche conseguenza di giudizio storico. Nessuno ormai parlerebbe più - credo - di primo e di secondo Pierro, almeno con riferimento allo strumento linguistico diverso, dopo quanto persuasivamente s'è detto e scritto finora; salvo che si volessero indicare due periodi distinti della sua attività generalmente considerata. Ma in questo caso, considerata la produzione di Pierro, e considerati gli studi e le ricerche compiuti in questi ultimi dieci anni, a me pare che le stagioni del poeta siano effettivamente più di due, e magari anche di tre. E prima di tutto, siam venuti a conoscenza di una stagione prebellica, densa e densamente vissuta,

della quale si aveva - o almeno io avevo - notizia vaghissimamente approssimativa. Se ne vedano i riferimenti bibliografici nei due preziosi volumi di Giorgio Delia, *La «parlèta frisca» di Albino Pierro* (Cosenza, 1988, pp. 137-150), e nel già ricordato «*Metaponto» e dintorni* (Castrovillari, 1990, pp. 129-131). Si tratta di produzione in lingua, prosa e poesia, che va dal 1938 al 1945 (di solito, la bibliografia di Pierro s'annuncia con le *Liriche*, del 1946). Più che prebellica, poiché comprende anche gli anni di guerra, la si definirebbe pre-pierriana addirittura, tanto pare lontana dagli esiti successivi soprattutto degli anni Cinquanta. Questi, anzi, potrebbero essere considerati come la seconda stagione di Pierro, dal '46 al '60 circa: quella che si potrebbe indicare come del paese sincero e insomma predialeitale, ma già consustanziata dei ricordi della 'terra' (*Il transito del vento, Il mio villaggio, Agavi e sassi, ecc.*); periodo di progressiva acquisizione della piena maturità, quella felicemente raggiunta negli anni Sessanta, col nuovo strumento linguistico. Potremmo chiamarla la stagione di *Metaponto*, cui sarebbero da riportare anche *Nd'u piccicarelle di Turse* (1967) e *Famme dorme* (1971), con la insensibile metamorfosi di Tursi da oggetto della memoria autobiografica, prustiana, per intenderci, a simbolo dell'universale infelicità umana. Sul che insiste l'ultima significativa produzione di Pierro poeta in dialetto, da una parte con *Sti mascre*, e dall'altra con *Com'agghi' a fè?*, dopo il nervoso e concitato passaggio di *Curtelle a lu sòue* (1973). Ma forse, meglio a *Sti mascre* potrebbe quest'ultima intitolarsi. Che cosa ci riserbi il prossimo futuro di Pierro, un futuro che potrebbe essere già presente, io non m'arrischierei a vaticinare. Mi basti la convinzione che, quali che possano essere le 'novità', è difficile che muti la prospettiva pierriana così articolata fino alla soglia degli anni Novanta.

No, non ho dimenticato, in questa prospettiva di ricapitolazione la presenza, che è così essenziale e palpitante, di *Eccò 'a morte?* e di

Nu belle fatte. Preferisco sottolineare unitariamente e per lungo la componente amorosa nella poesia di Albino Pierro, che, tralasciando alcuni lampeggiamenti eccentrici e fugaci, si manifesta nei tre fondamentali momenti di *I 'nnamurète, Eccò 'a morte?* e *Nu belle fatte*. Nulla aggiungerò, e nulla potrei aggiungere, ai giudizi sempre altamente positivi e alle osservazioni talora finissime ed acute della critica più qualificata. Per unanime consenso il primo vero e proprio 'canzoniere' d'amore di Pierro, *I 'nnamurète*, è fra i più intensi e luminosi della moderna letteratura; e il componimento poetico dal quale la compatta raccolta assume il titolo, è un piccolo capolavoro in assoluto. Ad esso si riallaccia, anche come struttura di 'canzoniere' amoroso e forse come riferimenti cronachistici, *Eccò 'a morte?*, che però mi pare abbia avuto minore fortuna, anche se è pressoché pari la sua intensità poetica e la sua capacità di trazione interiore; con quei suoi toni elegiaci d'abbandono alla memoria, con quella sua mobilità d'emozioni schiette e vive, e infine con quel suo dolente piegarsi della coscienza e della volontà. *Nu belle fatte*, invece, è certamente anch'esso un 'canzoniere' d'amore, ma d'altro tipo, d'altro genere, d'altra tonalità. Non è immerso insomma in atmosfera, tanto per intenderci, 'petrarchesca', non respira l'aria «d'u lachicelle noste» e dei prati e dei monti e delle piante e dei fiori; è tutto chiuso in ambiente vagamente casalingo, dietro un cancello di ferro dove un campanello può essere premuto con mano ferma a lungo, e con volontà ambigua e inconsapevolmente (magari) provocatoria. Lui sarebbe pronto ad avventarsi («Mi iunné») sopra di lei e succhiarle tutto il sangue in una sola bevuta senza prendere fiato; lei si schermisce e fa finta di piangere al momento buono («Ma cché ti pigghiate?»); lui giunge quasi al rinfaccio: le sue speranze sono il risultato della seduzione, sia pure innocente e inconsapevole, di lei («ha' stète proprie tu ca l'ha scafète!»); lei si lascia andare ai falsi giuramenti, ma par che non molli; e lui sogna: «Ci averes' 'a vinì sùe sùe / dasupr'a mmi [...]», ma è dubbioso e

disorientato, gli lampeggia il sospetto che ella infine lo creda uno scemo, e allora: «Ma l'assele i', ssa paummelle [...]; tante [...]»; e così via. L'irresistibile fascino di questo 'canzoniere' d'amore sta proprio nel suo realismo ironizzato, ma proiettato e vissuto linguisticamente al livello di un'alta passionalità. Controprove oggettive: il titolo, intanto. *Nu belle fatte* è solo «un bel fatto», con l'ambiguità semantica di *fatte* («fatto») oscillante fra 'storia, racconto' e 'vicenda, accadimento'; nell'un caso e nell'altro emerge l'episodicità di quanto viene narrato, una parentesi (nel monastero di piazza Ottavilla? cancello, campanello...). Poi, il punto di vista fermo di lui: «E crèscete 'a paure di mi spizzé / nd 'u mègghie di *stu ioche*»; dove, se ambiguo può essere il «mi spizzé» (spezzarmi, venir meno, perfino morire), non certamente quello di «*stu ioche*», giuoco, ma al di là della banalità del termine. Poi ancora: il poeta pone sulla bocca della donna, o nella sua fantasia, il proprio nome così «tutte quante u munne è nu rilogge / ca ll'è schitte nu tocche: *don Albine*»; tutto quanto il mondo è un orologio, che ha un solo rintocco: *don Albino*. E qui l'importante non è l'identificazione amorosamente immaginaria del mondo col poeta che vorrebbe essere 'amato', bensì il fatto che la donna lo chiami 'don Albino', e non poniamo, 'amore mio'. Dunque, una donna meridionale e di livello sociale forse molto al di sotto di quello del 'professore' e poeta. S'aggiunga la provocazione del bacio richiesto al momento del saluto: lei va via: «Nun mi dèi *cchiù* nu vese?», gli dice e richiede. Baci sì, ma di saluto sulla guancia al momento di uscire. Il rito è accertato e sottolineato da quel significativo *cchiù*. E infine la frequenza ben incidente di simboli di natura sessuale: l'evocazione del gemito dei gatti; le tenaglie stritolanti; l'immagine della candela che muore in un gemito; il morso alla bella melagrana rossa, con i denti che vi si piantano come in una altra bocca; la notte in cui può morire una stella; il filino nascosto che potrebbe mutarsi in uno spacco di terra che apre il terremoto... *Nu belle fatte* è comunque un

sublime 'canzoniere' d'amore, chiuso in un aereo nucleo di tenzone. Ma non mi par che possa essere letto in chiave 'petrarchesca', e tanto meno in chiave biblica da *Cantico dei cantici*. Il miracolo sta nella proiezione sublimemente linguistica (di linguaggio poetico, s'intende) ed estremamente passionale di vicende di ordinaria follia, rivissute con ironico ed amorevole distacco. Sul piano dell'arte e della fantasia.

↳ E sarà bene ormai concludere, fissando di Pierro, ai suoi settacinque anni di vita e ai suoi circa cinquant'anni di carriera poetica e letteraria, alcuni punti, che dovrebbero essere fermi per gli studiosi di lui, e comunque degni di conseguenti meditazioni. E primo, che non esiste frattura fra il Pierro in lingua degli anni Cinquanta e il Pierro in dialetto degli anni Sessanta; il primo s'arricchisce di significazione storica solo se lo si analizza nella prospettiva futura del secondo. Il 'mondo' non muta; il nuovo strumento linguistico, il dialetto, era implicito in esso, ed era fatale che emergesse nel proceso di autoidentificazione da parte del poeta e di compimento di maturazione. Questa prospettiva non era possibile nella critica dei lustri immediatamente successivi; ma in questi primi anni Novanta appare indeclinabile e sicura. Poi, il 'mondo' poetico di Pierro è sempre uno e compatto; non subisce sterzate o modificazioni fortemente avvertibili; non si consustanzia di ideologie politiche o sociali, anzi ne pare sempre e del tutto immune. Eppure, una delle sue componenti più solide, incrollabili e costanti è il sentimento sociale e totale della solidarietà umana, che nasce però da radici umanitarie ed evangeliche operanti nel profondo. E per tal via ad esso s'appaiano l'inalienabile sentimento dell'amicizia, e dell'amore come annegamento totale. E ancora, è vero che la poesia di Pierro pendolareggia tra la dolcezza della memoria e l'acrimonia della realtà (si potrebbe dire che quest'ultima va sempre più crescendo di raccolta in raccolta, dal *Piccicarelle* in poi); ma queste due forze di passione poetica, lungi dall'essere in contrasto fra loro o

dal costituire una poetica *per opposita*, sono assolutamente complementari e reciprocamente integrantisi, sostenendosi l'una l'altra. La memoria, infatti, si calerà fantasticamente sempre di più come in una sorta di regno di Saturno, di felicità perduta (che si tratti di Tursi, dell'amore, o di altro), mentre le sta di contro, assiduamente, più o meno dissimulato, il bastardume della quotidiana realtà. Il 'ricordo' equivale al rifiuto contestatorio; onde il senso di una solitudine sofferta ed estrema. E infine, Pierro è certamente un poeta di cultura, come tutti i poeti degni di questo nome; ma è ancor più, si direbbe, un poeta di natura e d'istinto, una libera forza di natura (non mi riesce di dimenticare la balenante intuizione antica di Cesare Vico Lodovici), che nei momenti più responsabili e fortunati Pierro sa dominare, imbrigliare e guidare a buon porto. Proprio così: *poeta nascitur*; e il nostro caro Tursitano ne è esempio insigne. Questa parrebbe anche essere la ragione per la quale la ricerca delle fonti cui attingerebbe Pierro si è di tanto allargata, dalla Bibbia a Lorca. Ma è difficile ritrovare in lui delle superfetazioni, per così dire, ancillari, o delle incrostazioni da liberare per il restauro; per quanto, di ricordi, magari scolastici, se ne possano cogliere ad ogni pagina. E se su una linea storico-letteraria qualcuno desiderasse collocarlo, si offrirebbe congrua, probabilmente più d'ogni altra, l'ascendenza verso il Pascoli («Strùffue e crispelle / nd'u piatte cch'i rusètte / dicene n'ata vota: / I'è Natèe [...]»), e verso il Leopardi («pò' lle cuntere a una a une i stelle [...]»), anche per la condizione psicologica nei confronti degli uomini e dell'universo, e per l'incombente sentimento della morte.

Le pietre miliari di questo affascinante viaggio a me sono sempre sembrate, e ancora sembrano, *Metaponto*, primo supremo approdo, *Ecco 'a morte?*, *Nu belle fatte*, *Com'agghi' a fè?* e *Sti mascre*: documenti, ritengo, più che sufficienti per lasciare il segno indimenticabilmente nel cammino della poesia italiana; e non solo dialettale, naturalmente. Mi si perdonerà del mio cocciuto e vetusto

storicismo (dal certo al vero), abito del quale m'è ormai impossibile disvestirmi; ma per l'equivalente tecnico formale, o d'altra metodologia, c'è solo la difficoltà della scelta, tanta è la bibliografia. Anche io me ne sono occupato a fondo in larghi squarci dei miei precedenti lavori. E perciò faccio punto.

Appendice Tre noterelle inedite*

Albino Pierro, *Famme dorme*, poesie in dialetto lucano e traduzione italiana dell'autore, con uno scritto di A. Pizzuto, All'interno del pesce d'oro, Milano, 1971, pp. 96.

Con questa nuova raccolta di poesie in dialetto lucano con traduzione italiana dell'autore, Albino Pierro, uno dei più noti poeti dialettali viventi, e in senso assoluto dei più significativi, continua la sua strada, scavando entro di sé e approfondendo i motivi più singolari del suo personalissimo mondo poetico. Questi versi tengono dietro a *A' terra d'u ricorde* (La terra del ricordo), Roma 1960, a *I' nnamurète* (Gli innamorati), Roma 1963, e al bellissimo *Metaponto*, Roma 1963 (i tre volumetti furono poi col titolo di *Metaponto* ristampati insieme da Laterza, Bari 1966, con prefazione e traduzione in versi di T. Fiore), opere con le quali il Pierro, abbandona pressoché del tutto la composizione in lingua italiana e accolto il difficile ma ricco di suggestiva memoria dialetto natio, come solo efficace mezzo espressivo, si acquistò un suo primo spazio ben delineato nella corralità articolata e poliedrica della poesia

* Queste tre brevi presentazioni di raccolte poetiche di Pierro, a suo tempo sollecitate dall'autore a corredo critico di copertina, non furono utilizzate; e qui ora si pubblicano per espresso desiderio del poeta, che le ritiene criticamente significative.

italiana contemporanea. Apparvero poi *Nd'u piccicarelle di Turse* (Nel precipizio di Tursi), Bari 1967, e più recentemente *Eccó 'a morte?* (Perché la morte?), Bari 1969, e il mondo di Pierro sembrò cominciare a perdere in ampiezza ciò che andava guadagnando in profondità. Il processo continua in questo *Famme dorme* (Fammi dormire); e non inganni il titolo, che potrebbe richiamare folcloristici e mandolinistici sapori napoletani. Il sonno che qui si contempla e s'invoca, ora drammaticamente, ora con abbandono soave, ora con piglio perfino sorridente, è tanto simile alla morte che veramente finisce con l'identificarvisi. Qui crediamo di scorgere il tema e il tono fondamentale di *Famme dorme* nei riguardi della parabola tracciata finora da Albino Pierro. Ritroviamo, è vero, strutture, per dir così, metapontine (la narrazione effusivamente liricheggiante di *U lupe*); ritroviamo gl'interrogativi senza risposta, già tanto cari al Pierro, che medita - senza parere e senza darsi arie - sul destino degli uomini e sul senso della vita; ritroviamo il tenero simbolismo della terra del ricordo, del paesaggio natio con la Rabatana, San Francesco, ecc.. Ma proprio qui sta il punto; quella terra del ricordo pare vada assottigliandosi e svanendo sempre più lontano, remota e inafferrabile, ridotta a pura misura metafisica, non più rifugio, approdo, ancora di salvezza, mentre è venuto crescendo un tragico senso di angoscia e di solitudine, di amarezza disperata e di delusione, che chiede di placarsi solo nel sonno, in un riposo totale dei sensi e dell'anima, in una sorta di appartata, sofferta, silenziosa rassegnazione. Il tema della morte già operante e vivo in *Eccó a morte?* (dove tuttavia l'interrogativo è ancora segno di reazione e di vita si concretizza in una realtà vinta, insomma nella certezza e nell'attesa del definitivo annullamento, entro il più profondo dell'anima; e tutt'intorno incompiutezza, indifferenza, solitudine tragica. «Certe volte - confessa il Pierro in *Si fischete na petre* (Se fischia una pietra), di cui si dà qui la traduzione - certe volte assomiglio a un cane / che notte e giorno cammina / per andare

a trovare il padrone lontano. / Ma se sento fischiare una pietra, guardo con gli occhi dolci, / e se c'era il buio mi sembra / che più non torna la luce». Pochi versi intensissimi, che sembrano sintetizzare questo momento angosciosamente esistenziale della poesia di Albino Pierro. Il volumetto, elegantissimo tipograficamente, è introdotto da una paginetta mordente di Antonio Pizzuto, ed è dedicato a Gianfranco Contini.

Nu belle fatte

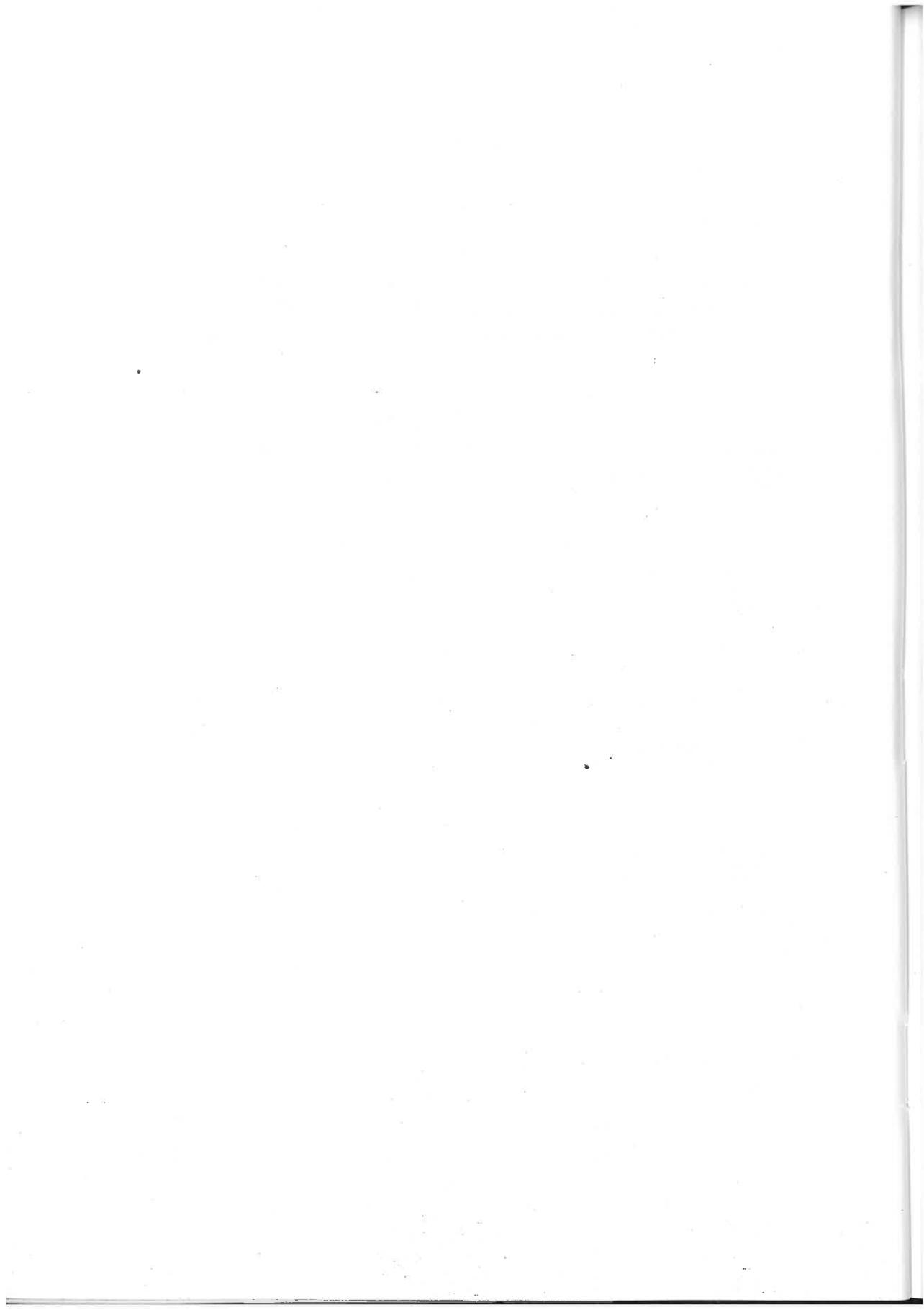
Nel mondadoriano «Almanacco dello specchio» del 1975 compare per la prima volta *Nu belle fatte*, cioè «Una bella storia», di Albino Pierro. «Storia» qui - ed è bene precisarlo subito - non significa «favola», «narrazione», sia pur lirica, bensì «vicenda vissuta», «avvenimento», perfino «avventura», se la parola, in tema d'amore, non suonasse ambigua. Il «fatto» è un improvviso, lampeggiante, forse occasionale incontro d'amore. Pierro è un tanto delicato quanto intenso poeta d'amore, nella sua fresca parlata di paese, vibrante come le campane finalmente libere nel giorno di Pasqua; e basterà pensare a quei suoi versi bellissimi - una delle sue più convincenti rivelazioni d'identità - intitolati *I 'nnamurète* e alla omonima raccolta. Ma nei venti componimenti poetici, nei quali si svolge «nu belle fatte», si direbbe che l'amore più che un sentimento sia «nu fatte» appunto, singolare, straordinario nella sua essenzialità mobile e multiforme. Attraverso le attese, i timori, i dubbi, la violenza appassionata, il desiderio acre e rattenuto del protagonista maturo, si intravede il riso popolano di lei innocentemente provocatorio, le sue movenze giovanili acerbe e inconsapevolmente offerte al godimento della suprema gioia d'amore che sboccia infino fatalmente, come ineluttabile approdo, di là da ogni remora di giovanile pudore o di ogni sospettoso timore di maturità

responsabile. *Nu belle fatte*, una bella vicenda, vissuta e riportata alle più fonde radici dell'esistenza, primordiale e istintiva, fatale insieme ed arcana, si conclude là dove il vero amore comincia, senza futuro. Tutto è chiuso nel canto che rievoca lo straordinario e incredibile insorgere della passione, della vita e dei sensi, segnato di una lucidità perfino crudele e di un'intensità espressiva, nella quale solo occhi critici estremamente esperti sono in grado di rilevare trapianti leopardiani e petrarcheschi, così felicemente conviventi da eliminare ogni possibile crisi di rigetto.

Com'agghi' 'a fé?

Com'agghi' 'a fé? (Come debbo fare?) di Albino Pierro, quattordici poesie in dialetto tursitano, edita da Edizioni Trentadue (1977) in un elegantissimo volumetto, adorno di nove disegni di Silvano Scheiwiller, è un trepidante grido di smarrimento e di angoscia. Dopo l'esplosiva rivelazione di *Metaponto* (1963), in armonico trittico con *'A terra d'u ricorde* (1960) e *I 'nnamurète* (1963), dopo cioè la più luminosa e vibrante epifania della sua nuova poesia dialettale, Albino Pierro è andato approfondendo una mordente tematica di carattere e di valore esistenziale. In essa un posto di particolare rilievo e significativo occupa la raccolta *Eccó 'a morte?* (Perché la morte?), alla quale i versi di *Com'agghi' 'a fé?* evidentemente si riallacciano - si noterà che entrambi i titoli interrogano senza attender risposta, e pongono reciprocamente di fronte l'universo e l'individuo -, approfondendone e articolandone le vibrazioni amare e pessimistiche. Lì la direzione va dall'esistente verso il metafisico; qui, in questi quattordici grumi di vita interiore, dall'esistente verso l'individuo vivente. Il poeta si guarda attorno smarrito, atterrito dal vuoto inane che lo circonda e che si manifesta con un'impressione quasi fisica: tragica solitudine di chi ambisce

vivere in amore e corrispondenza di sentimento. Che vale ridere? che vale piangere? Tutto è buio; perfino il sole viene ingoiato dal nero della notte. A vivere aiuta solo la speranza, papavero rosso nella salvezza della poesia. Significativamente questa raccolta è chiusa infatti fra una dedica «agli amici scomparsi» e una poesia intitolata *Nu mère di scattabbotte* (Un mare di papaveri). E in quei papaveri rossi sembrano rivivere gli amici estinti e l'onda delle inutili memorie. *Com'agghi' 'a fé?* è un angoscioso interrogativo, che si ripropone e si prolunga per tutta l'esistenza individua, e nell'universo delle cose.



Emérico Giachery

Tempo di Natale

Benché alimenti sottile inquietudine di bilanci, di assenze, questo tempo dell'anno, che si schiude con l'Avvento e si prolunga per diversi giorni oltre l'agrodolce traguardo del Capodanno, è quello che prediligo. Cerco di viverlo e di contrassegnarlo con un'intima liturgia che consiste nell'assaporare più del solito il raccoglimento nel caro spazio domestico e la luce perfetta e quasi 'assoluta' della tramontana romana, nell'ascoltare più del solito dischi di buona musica, alcuni dei quali mi sono stati donati da Albino Pierro in uno di quei slanci in cui, se potesse, ti regalerebbe il mondo intero. Nell'infanzia rimandavo di giorno in giorno il momento in cui bisognava pure, ormai, inscatolare per poco meno di un anno angeli e pastori del presepe. Anche ora, sia pure con cuore tanto diverso, vorrei trattenerli, questi assorti giorni che scivolano via con passo furtivo. Ma il calendario avvisa che sta per scadere il termine posto da Nicola Merola nel convocare un piccolo coro di pagine amiche intorno al giovane settantacinquenne Albino Pierro. Non vorrei non accogliere un invito conviviale così affettuoso.

Nei miei non certo inoperosi trascorsi di pierrologo e pierrografo credo di aver espresso a più riprese sulla poesia di Albino Pierro tutto ciò che intendevo dire e scrivere. Non ho cambiato idea su ciò che ho detto e scritto, e non mi parrebbe qui il caso di rimasticare o annacquare. D'altra parte, il mettermi ora a esplorare l'intera opera poetica e la smisurata bibliografia critica per trovare un angolino ancora non dissodato da una schiera tanto numerosa e agguerrita che comprende buona parte dei più autorevoli italianisti, risulterebbe un ingrato *pensum*, affine agli aborriti 'compiti per le vacanze' che aduggiarono le nostre adolescenze, oltre che lontanissimo dal carattere della testimonianza spontanea e (nel senso migliore) improvvisata con cui vorrei esser presente all'agape. Tanto meglio se la testimonianza risulterà consentanea al dolce tempo natalizio appena evocato.

Perché non ripercorrere, per esempio, qualche immagine di Natale nella poesia di Pierro? Anziché a contesti sereni, le evocazioni del Natale si collegano a volte, in Pierro, a immagini di crudeltà suscitate dal tema dominante del 'mondo cattivo' e ostile, contro cui si è disarmati e soli e che può considerarsi, in certo senso, il contraltare vittimistico della solitudine titanistica, il cui tipico aspetto è invece per lo più pugnace, agonistico («procomberò sol io»). Sono, comunque, immagini di notevole forza. Come la seguente, tratta da una poesia intitolata *Póra chèpa* e compresa nella raccolta, a me sempre particolarmente cara, *Famme dorme*:

U capitone strinte nda nu sícchie,
 si c'i affòchese, u jurne di Natèhe,
 i' è com'a stu cirvelle ca ci sbàttete
 nd' 'a chèpa chiùne di sagne.

Il capitone stretto in un secchio,
 se ce l'affoghi, il giorno di Natale,

è come questo cervello che ci sbatte
nella testa piena di sangue.

E ancora di più la seguente, in *Cert cristiène*, dalla raccolta
Sti mascre:

Ma nda stu jacce u core si ni vète
dritte a lu paìse,
e quanne, nda Natèhe,
c'ète u janche d'a nive supra ll' ìrmice
e squartète ci pènnete nd'i chèse
u porche accise.

Ma in questo gelo il cuore se ne va
difilato al paese,
e quando, sotto Natale,
c'è il bianco della neve sopra i tetti
e squartato pende nelle case
il porco ucciso.

Altra volta, come in *Tante grazie*, dal volume *Ndu piccicarelle di Turse*, nell'immagine del tempo di Natale (che certo per tutti è tempo in cui più che mai ridiventano presenze quasi palpabili i cari scomparsi) il tema doloristico si congiunge con l'altro fondamentale tema della poesia di Pierro, asse portante di tutto il suo universo immaginario, il tema dei morti e della loro misteriosa vicinanza. La rima *campisante-chiante* ribadisce con evidenza il convergere dei due grandi temi:

“Preste è Natèhe”
arricordete u sone d'i zampugne,
e t'ècchete ca i morte
scàppene averamente da u campisante

cchi un'asciuchè a stu figghie sfurtunète
ll'occhie abbuttète da u chiante.

“Presto è Natale”
ricorda il suono delle zampogne,
ed eccoti che i morti
scappano veramente dal camposanto
per asciugarglieli, a questo figlio sfortunato,
gli occhi gonfiati dal pianto.

Metaponto, libro-chiave dell'intero edificio poetico, contiene un testo divenuto classico, un testo da antologia, *Natèhe a Tursi*. Durante il memorabile convegno tenutosi nella cattedrale di Tursi, in cui tutto il popolo tursitano circondò esultando il suo poeta, fu chiesta a furor di popolo la recitazione di quella poesia. Mentre il poeta, con voce rotta dall'emozione, la recitava, i ragazzini delle scuole, che la conoscevano certo a memoria e che erano tutti prima fila, facevano salti di gioia: mi sembra di rivedermeli davanti, quei visetti ammiccanti e ridenti.

Strùffue e crispelle
nd'u piatte cch'i rusète
dicene n'ata vòte:
“T'è Natèhe”;

e u tivine ca frijete
ci pàrlete cc'u céhe,
fè nasce tante voce
cchiù duce assèi' d'u méhe.

Nd'i strète c'è n'addóre
come di rusmarine
e u fridde l'assincìrete
chis'arie di matine:

chi fùjete, chi chiamete,
chi sott' 'a màscua o mmène
(i fèmmene sott'u scialle)
pòrtene tutte u jalle.

Strùffoli e zeppole
nel piatto con le rosette
dicono un'altra volta:
"È Natale";

e la padella che frigge
ci parla con il cielo,
fa nascere tante voci
più dolci assai del miele.

Nelle strade c'è un odore
come di rosmarino
e il freddo la illimpidisce
quest'aria di mattina;

chi fugge, chi chiama,
chi sotto l'ascella o in mano,
(le donne sotto lo scialle)
portano tutti il gallo.

L'adesione a un *melos* di tono popolare, a cui forse si deve in parte il largo successo di questa poesia, è un fatto estrinseco. Eventuali affinità con un Di Giacomo (che certo per Pierro rappresenta una suggestiva *auctoritas*) o magari con un Giotti sono soltanto apparenti, forse addirittura inesistenti. Pierro è più se stesso che mai nell'animismo immediato che mette in contatto la padella col cielo: «e u tivine ca frìjete / ci pàrlete cc'u céhe», in cui tra l'altro s'innesca uno spigliato ritmo di danza. Ecco: "chi fùjete, chi

chiàmete, / chi tutt'a mascua o mmène / (i fèmmene tutt'u scialle) /
 pórtene tutte u jalle". Con quel che segue: «Nd'i chèse si rimìnene, /
 s'abbràzzene i uagnune / e tutt'i cose frùscene / ncantète com a
 lune». Ossia: «Nelle case si rigirano / si abbracciano i ragazzi / e tutte
 le cose frusciano / incantate come la luna». Si potrebbe considerare
 «ncantète com'a lune» come una sorta di rivelatrice espressione-
 spiraglio, implicitamente metalinguistica, che ci conduce a un Pierro
 stregone mediterraneo, stregone-poeta, comunque: una specie di Zi'
 Dima pirandelliano che contiene però un Orfeo. Tutte del poeta,
 infatti, immagini come quelle che collegano con le stelle i morti che
 si affollano intorno a Gesù Bambino: «pó' quanne s'è scurùte / te
 pàrete ch'i stelle / su i morte ca si nfòllene / nturne a lu Bambinelle». È
 immagine molto affine a quella di *Nun t'azzanghè*, in cui le
 innumerevoli stelle che briillano nella notte sono «come tanti morti /
 ansiosi di far luce nella terra»: «com'a tanta morte / ca ci uèrena fè
 'uce nd' 'a terre». (Quando, nel ricordato convegno a Tursi, evocai
 questa immagine, il pubblico raccolto nella cattedrale, commosso, la
 salutò con un irrefrenabile applauso). Il Pierro più estroso, più
 'improvviso', si ritrova nel mimetico scatenarsi del ritmo e nella
 libertà che è quasi bizzarria, ma bizzarria tutta lirica e per nulla
 intellettualistica, della celebre immagine finale: *

E t'ècchete ca sònete
 'a chièsia d' 'a Ravatène
 cc' 'a missa ngranne e cùrrene
 cuntente i cristiène;

ma ié mi stanche preste
 di chille cante e scappe,
 zumpe da grutta a grutte
 nd'i fosse a chepesutte;

e allè ci trove 'a nive
 e mi ni mange tante

ca si fè gghiancche 'a notte
e ié arrivènte sante.

Ed ecco che suona
la chiesa della Rabatana
per la messa grande e corrono
contenti i cristiani;

ma io mi stanco presto
di quei canti e scappo,
salto da grotta a grotta
nei fossi a testa sotto;

e là trovo la neve
e poi ne mangio tanta
che si fa bianca la notte
e io divento santo.

La scontata, logora immagine tradizionale del 'bianco Natale' è qui totalmente rigenerata, sembra assumere un respiro cosmico. Ricorderò che in una bella poesia di partecipazione alla vita agreste, intitolata *A la massarie* appartenente alla raccoltina *Ci uèra turnè*, la vista del biancore del bucato steso suscita, proprio nel cuore di un'abbagliante estate meridionale, un'immagine natalizia nel bambino, nel *uagninelle*, al quale par di vedere «na bella nivicata» da mozzare il fiato, mentre se ne sta trasognato «cc' 'a vucche aperte e 'a ricchie nd' i campène / di Natèhe»).

L'apparenza orecchiabile, la vivace e mimetica comunicativa di *Natèhe a Tursi* hanno certo contribuito alla sua popolarità. Ma credo che il più alto testo 'natalizio' di Pierro sia meno orecchiabile e più misterioso. È, a mio parere, *I'è ncùrte Natèhe*, pubblicato per la prima volta nel volume *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano*, poi antologizzato nel volumetto einaudiano *Un pianto nascosto*.

Appartiene a quella vena 'petrosa', scheggiata e dissonante, dalle sonorità a volte stridenti a volte soffocate, su cui, accanto ad altri studiosi, anch'io ho avuto occasione, diversi anni or sono, di prendere la parola e la penna. L'attacco, così suggestivo e diretto, lo inserisce nello splendido filone che si apre con *Prima de parte*. Rileggiamolo insieme:

I'è ncürte Natèhe
e pure auàne
mi ni stève 'untène da u paìse.

Mò nda sti cose nturne ci su' ll'ombre
di chi griràne zùmpete cuntente
dasupr'i 'umminàrie,
nda chille vampe russe ca s'allògnene
e nd'u scure c'i jèttene i scintille,
ma stu Natèhe, òje, cchi mmi,
i' è nu vente fridde
ca da 'untène arrivete e lle cògghiete,
a furbicète,
na chianticèlla sicchète.

E avògghie a sunè i zampugne, avògghie:
stu schème arruzzunute
nun sacce si di pècure o di ferre
nda na lastra di vitre,
i'è com'u chiante o 'a rise di nu mute;
e pure sti frusciazze di campène
ca nd'i sóne ti pàrene matasse
d'i grire di nu surde,
si ni vène 'untène
e nda nu céhe
ca uèreta i'esse sempe cchiù granne
e nun s'abbùttete mèie
di morte e di stelle:

(nu céhe, pò', ca manche si n'addònete
si chiàngete acquebbàsce nu cristiène
cchiù morte ca vive,
e manche n'arie le virete
nu pòure passarelle
ca chiatrète ci ràspete nd' 'a nive).

È quasi Natale
ed anche quest'anno
me ne sto lontano dal paese.

Fra queste cose intorno ora son l'ombre
di chi gridando ci salta contento
sopra i falò,
in quelle vampe rosse che si allungano
e gettano nel buio le scintille,
ma questo Natale, oggi, per me,
è un vento freddo
che arriva da lontano e la colpisce,
a forbiciate,
una piantina secca.

E hanno voglia a suonare le zampogne, hanno voglia;
questo gemito arruginito
non so se di pecore o di ferri
in una lastra di vetro,
è come il pianto o il riso di un muto;
e pure questi fracassi di campane
che nei suoni sembrano matasse
delle grida di un sordo,
se ne vanno lontano
e dentro a un cielo
che vorrebbe essere sempre più grande
e non si sazia mai
di morti e di stelle:

(un cielo che nemmeno se ne accorge, poi,
se piange quaggiù un cristiano
più morto che vivo,
e nemmeno un attimo lo vede
un povero passero
che ghiacciato ci raspa nella neve).

Dopo la lettura di un testo di questa qualità poetica e di questo *pathos* ritengo non soltanto superflua, ma nociva ogni chiosa e parafrasi.

Mi trovo agli antipodi di chi si affanna a dissacrare la poesia spogliandola di ogni aura od aureola, di chi vuole 'ridurla' con elucubrazioni di vario genere a mero 'prodotto', a semplice gioco combinatorio. Candidamente mi ostino a credere nella poesia come atto ed esperienza spirituale (e non mi vergogno di usare questo attributo che a molti parrà antidiluviano).

Perciò quando, come in questo caso, mi convinco di averla davvero incontrata, mi è caro salutarla e renderle onore.

Daniele Gambarara

**Perché Calliope può parlare tursitano e
Urania no?**

**Per una caratterizzazione semantica
della poesia lirica.**

Wovon man nicht sprechen kann,
darüber muss man schweigen.

Wittgenstein

0. Due tratti caratterizzano la poesia di Pierro: la fedeltà alla peculiare varietà linguistica usata e l'essenzialità dei temi affrontati. Vorremmo qui mostrare che tra questi due aspetti vi è una consonanza più profonda di quanto solitamente si pensi, anzi un nesso preciso tra scelta del genere stilistico-poetico (o - più generalmente - comunicativo), e modalità di definizione dell'universo dei contenuti, e che da ciò discende anche la possibilità di uso di un certo tipo di lingua. Se Pierro autobiograficamente, euristicamente, può aver percorso questo

cammino nel senso inverso, e cioè partendo dal sentimento linguistico del suo dialetto, cogliendo in esso un certo mondo espressivo, e sviluppando quindi quella vocazione poetica (come ha raccontato egli stesso), a chi invece analizzi le implicazioni logiche di questo rapporto, spetta ricordare che non è dalla scelta del sistema linguistico che deriva la poeticità dei testi, bensì, al contrario, è il genere testuale (più precisamente, la poetica adottata) che seleziona - attraverso particolari modalità semantiche - il tipo di lingua, da intendersi prima come registro (informale vs. formale) che come varietà geografica (locale vs supralocale o standard). A questo problema è dedicata la presente nota: benché esso abbia portata più ampia, il lettore paziente vedrà che Pierro ne costituisce più che una generica occasione.

1. Partiremo dalla definizione jakobsoniana della funzione poetica: «La messa a punto rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione poetica del linguaggio» (Jakobson 1958 :189). Benché la nozione di 'messaggio' copra qui entrambi i piani di espressione e contenuto, l'esemplificazione chiarisce l'ambiguità: si intende il significante (coerentemente con i presupposti teorici di Jakobson). Essa implica quindi che vi sia sul versante dell'espressione un 'di più' in tali testi rispetto a quelli non poetici, ed in questo senso riprende l'antica idea della poesia 'marcata' rispetto alla prosa. La novità, che ha consentito a questo approccio di essere largamente praticato con risultati proficui, sta nel riconoscimento che questa elaborazione del significante non si esaurisce su di esso, ma si ripercuote sul contenuto dei testi. La teoria e le formulazioni di Jakobson sono state dispiegate e corrette in vari studi (ad esempio da N. Ruwet). Per riesporla con parole nostre, diremo che la strutturazione del significante, la sua sottomissione a regole

estrinseche (rima e allitterazione, ritmo e metro, parallelismi o schemi come quello dell'*haiku*) costruisce un edificio di valori fonici che funziona non soltanto per le sue sonorità, bensì, ed anzi soprattutto, in quanto si riflette sul piano del contenuto ristrutturando e ridefinendo anche il senso.¹

2. Ma affinché il 'di più' sul significante possa ribaltarsi sul contenuto, è necessario che su quest'ultimo vi sia un 'di meno', rispetto a testi non poetici, che gli consenta di recepire gli effetti della strutturazione del versante dell'espressione. Anche questo era stato già notato da Jakobson: «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento ma lo rende ambiguo» (Jakobson 1958: 209). Parleremo più volentieri di 'indeterminatezza' che di 'ambiguità', riferendoci ad una determinazione (a volte chiamata 'formalizzazione') del senso che conosce gradi diversi. Il senso, in effetti, inteso come 'ciò che si vuole dire', può essere più o meno determinato linguisticamente dal significato; in genere più l'autore ritiene che il contesto e il cotesto forniscano già informazioni al ricevente, meno esplicherà queste informazioni nel suo messaggio. Così, per ciò che riguarda le proposizioni, i nessi possono essere semplicemente paratattici, o esplicitamente finali o causali o altro; per ciò che riguarda le informazioni circostanziali, si possono omettere, o usare deittici che le leghino all'*hic et nunc* dell'enunciazione, o esplicitarle come

¹ Ci si può chiedere se tali operazioni sul significante siano necessarie per caratterizzare un testo come poetico, o possa essere sufficiente la sola indeterminatezza semantica. In «Mamma, dammi il sole!», sembra che sia l'impossibilità logica di compiere l'operazione richiesta a porre l'enunciato su un piano diverso da un più banale «Mamma, dammi il sale!». Dalla definizione data una qualche elaborazione del significante, e più precisamente della sostanza significativa (fonica, o eventualmente grafica) come materialità, prima che come forma, appare inevitabile. 'Poetico(-lirico)' si opporrebbe comunque non semplicemente a 'prosastico', bensì a 'non elaborato (secondo regole)'.

elementi autonomi; per ciò che riguarda il lessico, si possono usare elementi dal valore generico o sinonimi più specifici, selezionare una accezione specifica o lasciare che più accezioni siano attivate assieme. Insomma, lo stesso senso può essere espresso da «Ei fu» e da «Napoleone Bonaparte morì il 5 maggio 1821, prigioniero sull'isola di S. Elena»: ma esso è molto meno determinato linguisticamente nel primo caso che nel secondo.²

L'indeterminatezza linguistica del senso è logicamente prioritaria (benché intimamente connessa) alle operazioni di rideterminazione semantica attuate nei testi poetici attraverso il lavoro sul significante, e questa rideterminazione non la elimina completamente. Sia perché lascia spazio al succedersi di diverse interpretazioni (§ 4), sia perché - per ricorrere ad una istanza estrema - essa non determina questi testi a sufficienza affinché possano essere giudicati in base a criteri di verità o falsità, come avviene invece per gli altri.³

² Di questo fenomeno, profondo e complesso, alcuni aspetti, come quello della qualità lessicale, sono stati colti spesso in modo isolato. Nella poetica europea del Settecento una opposizione di questo tipo tra 'parole' (indeterminate, e quindi disponibili all'uso poetico) e 'termini' (troppo specifici per questo uso), era già nota, e il bel libro di Gensini (1984) su Leopardi l'ha richiamata di recente. D'altra parte, Pascoli protestava, prendendo spunto proprio da Leopardi, contro l'uso di termini troppo generici per piante ed uccelli. Croce (1936: 194), in una nota su lingua poetica e lingua prosastica, dichiarava impossibile distinguere a priori forme o vocaboli poetici e non. In effetti, è nel rapporto che l'autore vuole stabilire con il suo pubblico che le scelte lessicali (come quelle sintattiche e testuali) vanno valutate, ed è ben diverso usare «verde» o «celacanto» in un manuale di ottica o di zoologia, oppure in un testo poetico (o narrativo, come *La passeggiata* di Landolfi), dove le determinazioni che il lettore non è in grado di cogliere come tali ovviamente non influenzano il senso. Anche se «i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti» (Montale, *I Limoni*), almeno essi non ci chiedono per essere compresi di riconoscere quali siano monocotiledoni, e quali angiosperme (e così Aristotele, nella *Poetica* (§ 22), può indicare come tipico dello stile elevato l'uso di vocaboli peregrini).

Tutto ciò attenua solo in parte la netta opposizione di genere e registro tra «È stato addizionato cloruro di sodio ad alimentari a base di carboidrati» e «C'è il sale, nel pane».

³ Ciò appare più nettamente nelle arti visive, che non nelle arti verbali. Davanti all'enunciato «Questi girasoli sono belli» possiamo assentire o negare. Invece, di fronte ai *Girasoli* di Van Gogh non è né richiesto né possibile rispondere «Sì» o «No», crederci o

3. Una diversa determinatezza semantica è richiesta ai testi a seconda dei generi cui appartengono. La minore è quella richiesta dalla conversazione quotidiana faccia a faccia tra interlocutori che si conoscono bene, la maggiore quella di testi scientifici, storici o tecnici (che si rivolgono a destinatari plurimi e sconosciuti, in tempi e luoghi imprevedibili). La necessità di una determinazione del senso dei testi scientifici tutta e solo attraverso il significato, fa sì che in numerose comunità ed epoche storiche il tipo di regolazione estrinseca del significante che caratterizza i testi poetici non sia adottato in essi, anzi venga evitato, e addirittura ci si scusi di una occasionale allitterazione come di un 'bisticcio': non si può cioè consentire che entrino in gioco fattori allotrii di determinazione del senso.⁴

I numerosi testi, anzi lo specifico genere della 'poesia didattica', ben presente in altre comunità ed epoche, per ragioni che vanno dalla scelta di tono alla maggiore facilità mnemonica, costituiscono una eccezione solo apparente al punto che ci interessa.⁵ Non essendoci terze vie, in un dato testo prevarrà a determinare il senso o un aspetto o l'altro. Se la strutturazione del significato, allora domina la funzione 'referenziale' e la strutturazione del significante risulta inefficace e accessoria. Se la strutturazione del significante, allora il senso era meno

non credervi. Per dirla tutta, la comunicazione artistica non è comunicazione in senso proprio, essa non si prefigge di ottenere l'assenso (o il diniego) intellettuale del ricevente al 'senso' che essa produce.

⁴ Anche i testi scientifici hanno 'stili' diversi: una grammatica descrittiva non definisce i suoi sensi nel modo in cui lo fa un trattato di matematica.

Sembra interessante che, a differenza degli autori di testi scientifici, che organizzano i loro testi anche proprio in funzione della distanza che li separa dagli interlocutori, gli autori di testi poetici superino questa distanza semplicemente ignorandola, e rivolgendosi al loro pubblico come in una conversazione faccia a faccia.

⁵ Ricordiamo che la prosa, come tipo di comunicazione letteraria, nella tradizione europea è acquisizione tarda, e che le forme razionalmente costruite di discorso (la prosa 'cosciente'), sono di lenta acquisizione anche nell'individuo, e di uso prevalentemente colto e formale.

predeterminato di quanto necessario per una comunicazione scientifica. In molti testi di questo tipo si alternano brani di genere diverso. Così, nel poema di Parmenide, il proemio costruisce il suo senso in modo diverso da come lo costruisce la successiva discussione dei predicati dell'essere, e in quello di Lucrezio, dove l'alternanza è più fitta, si veda ad esempio come si sgrana progressivamente e poi nettamente la determinazione linguistica dei sensi alla fine del quarto libro, nella amara condanna del male d'amore, dove espressioni come

medio de fonte leporum
surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat (1134-35)

sono letteralmente prive di senso nelle teorie che egli espone.

4. In effetti, per gli enunciati di tipo scientifico, la loro determinatezza (e la loro verità o falsità) deriva dal fatto che gli elementi lessicali usati prendono valore specifico all'interno di una teoria. Ciò conferisce loro un tipo particolare di durata storica: un manuale dura il tempo della teoria cui si richiama, dopodiché perde ogni interesse che non sia storico-antiquario.

La stessa indeterminatezza degli enunciati poetici, invece, consente loro di attraversare epoche diverse, lasciando spazio a letture ed interpretazioni via via sempre nuove, il che non potrebbe avvenire se essi (al pari dei primi) dicessero già esplicitamente tutto e solo ciò che vogliono dire, se non vi fosse un appello alla collaborazione dell'interlocutore affinché ne ricostruisca lui un senso appena delineato. (È così che, mentre abbiamo perso ogni interesse nell'atomismo epicureo, leggiamo ancor oggi con interesse e piacere il passo su citato di Lucrezio).

È il 'di meno' che garantisce l'apertura del senso ad una pluralità di letture, nessuna delle quali esaurisce la significatività dei testi, che - appunto - anche e soprattutto da questo riconosciamo come artistici. Crediamo che si possano così ridurre, o almeno specificare, i rischi di reificazione rimproverati all'analisi strutturale della poesia, che passerebbe dalla funzione dominante in un testo, alla funzione unica, al testo stesso. In effetti il progetto comunicativo dell'autore deve lasciare nel testo stesso tracce che il lettore possa riconoscere (e ciò sia detto in piena coscienza delle possibili contraddizioni tra autore e lettore, della storicità del 'gusto' di entrambi, delle zone grigie e delle chiare eccezioni).

5. Numerose comunità umane, durante lunghi periodi della loro storia, non hanno praticato tipi di comunicazione (come quella scientifica) che richiedessero una forte determinazione semantica. Accade così che, tra le migliaia di lingue conosciute, in pochissime esistano monografie tecnico-scientifiche: in italiano solo in epoca moderna (e di più in più gli si preferisce l'inglese).

Il problema è stato affrontato dai linguisti (quando lo è stato) non in termini di comunità, bisogni espressivi, pratiche comunicative e tipi di genere praticati, ma con la scorciatoia del riferimento diretto alle varietà linguistiche di queste comunità («È possibile tradurre la *Kritik der reinen Vernunft* in un dialetto di pescatori?»).⁶ Occorre allora distinguere tra le capacità potenziali di una varietà (e a tutte le lingue si riconosce, per definizione, l'onnipotenza semiotica), e l'uso in atto in una data fase storica. Quest'ultimo può ben presentare (dato che la funzione crea gli organi, o almeno li sviluppa) una

⁶ Se ne era discusso tra l'altro, al Congresso della SLI su «I dialetti e le lingue delle minoranze di fronte all'italiano» (in particolare con ottime osservazioni di Sanna sulla difficoltà di tenere lezioni di chimica in sardo).

minore ricchezza e frequenza degli strumenti necessari alla determinazione linguistica dei sensi.

La ragione è che il legame tra una lingua e i bisogni espressivi della comunità che la usa è un legame organico e non meccanico. Non avrebbe senso redigere certi testi nella varietà di una comunità che di quel tipo di testi non ha bisogno (in termini più moderni: che per essi non ha un mercato, né lo trova in altre comunità).

Certi tipi di testi - ad esempio quelli tecnico-scientifici - non possono essere prodotti da qualunque varietà, ad esempio non da quelle varietà socio-geografiche subordinate ad una lingua standard che chiamiamo dialetti. Precisiamo: esse non possono produrli senza diventare altre da quel che sono, prima in termini di circuito comunicativo, e di conoscenze, e poi in termini di sviluppo di strumenti sintattici e semantici. Se la comunità e i suoi bisogni evolvono, la varietà si adatta e si trasforma: il latino, e poi l'italiano, si sono promosse a lingue di cultura sviluppando registri formali attraverso un lungo e difficile processo.⁷

6. Ci sono però certi tipi di testi che ogni varietà, ogni dialetto può produrre e di fatto produce. Innanzitutto quelli dell'interazione quotidiana, ma anche - ciò che qui ci interessa - certi tipi di poesia, in particolare quella ' lirica ' (ma non di tipo alessandrino), il *melos*. Non che questi testi siano ' semplici ', facili da produrre e comprendere (è anzi stato proposto di riconoscere dalla incomprendibilità di un testo il suo carattere poetico - criterio invero assai rozzo: un testo scientifico può essere molto difficile), è che alla loro produzione sono sufficienti gli strumenti linguistici dell'uso più diffuso, presenti in atto in ogni sistema.

⁷ Non a caso il già citato Lucrezio, nella sua veste di divulgatore scientifico e traduttore dal greco, si lamenta più volte della difficoltà di operare con una lingua ancora incolta come il latino (I, 136 ss., 830 ss., *et alibi*).

Nessuna lingua deve smettere di essere norma a se stessa per produrre testi poetico-lyrici. Questi testi fanno parte dei bisogni espressivi irrinunciabili. Una comunità può vivere (probabilmente meno bene di altre) senza testi tecnici, non può vivere senza testi poetici: i primi sono utili, i secondi indispensabili.

Si può dire ancora oggi (coscienti delle suggestioni vichiane), che non dalle lingue viene la poesia, ma dalla poesia vengono le lingue, come luogo di affinamento della varietà effettivamente in uso.⁸

E forse da qui, anche, una tendenza costante al fare poesia in lingue seconde, in varietà appena ricordate o conosciute, dove proprio la mancata padronanza fa più facilmente apparire agli autori - ma non sempre a lettori in esse più competenti - una poetica indeterminatezza (mentre la possibilità di fare poesia in lingue inventate sembra avere ragioni connesse, ma distinte).

7. Si ha così una spiegazione della consonanza fra varietà minori e poesia lirica. Nelle comunità che usano queste lingue non sono presenti e praticati (né - quindi - immediatamente praticabili, senza sviluppi storici rilevanti), generi di tipo opposto. Come diceva un vecchio dialettologo: «Una lingua letterariamente incolta si presta meglio alla poesia che alla prosa». Mentre una lingua 'letterariamente colta' - diciamo l'inglese contemporaneo - si presta altrettanto bene agli usi poetici che a quelli scientifici.

Può trovarsi qui anche una ragione strutturale della tipicità di un filone di 'petrarchismo' nella poesia dialettale, in tutta, anche in

⁸ Posizione analoga, con motivazione differente, in Kristeva 1969.

Crediamo che questa considerazione valga anche storicamente, considerando il ruolo di riferimento (momento di coesione nello spazio e nel tempo) che tradizioni di poesia e canto popolare ('popolare' come genere comunicativo, per il circuito, e - quindi - per la loro lingua) hanno svolto in moltissime varietà (i nuovi mezzi di comunicazione di massa hanno evidentemente modificato la situazione attuale).

quella italiana del Novecento (e, in fondo, il fiorentino per Petrarca costituiva un momento dialettale, per quanto aulicizzato, rispetto al latino). In questa essenzialità si esprime la fedeltà ad uno stile comunicativo prevalente come uso della varietà, la rinuncia ad interventi che la spingano oltre la sua norma attuale. Verremo fra un momento a Pierro, che appunto a questa tradizione appartiene.

Dalle grandi avanguardie di inizio secolo, però, la dinamica dei sistemi letterari è profondamente mutata, con l'avanzare di una componente esplicitamente metalinguistica, che gioca proprio su e contro le distinzioni di genere e registro, ed oltre a dispiegarsi in un filone specificamente sperimentale, 'espressionistico', colora, sia pure in diversa misura, tutta l'attività letteraria, in tutte le lingue. È divenuto così più facile trovare brani semanticamente tecnici in testi che si vogliono poetici, e che, contraddicendo le predisposizioni semantiche del mezzo espressivo adottato, creano ulteriori effetti di ritorno, dalla scelta di registro e varietà sulla determinazione del genere.⁹ Non ci soffermeremo sui grandi modelli, ma su un caso marginale, che ci aiuterà però a chiarire definitivamente la situazione.

8. In Italia, negli ultimi anni, si è scritta sempre più spesso poesia in dialetto. Come fenomeno generale, esso va indagato nella sue

⁹ A differenza del 'modernismo', che rompe il registro informale non solo nei contenuti, ma anche nelle forme, il 'classicismo' introduce elementi non appartenenti al mondo espressivo usuale di comunità minori, ma (per la genericità concettuale del mito) non ha effetti semantici dirompenti. Così in Belli, come in Duonnu Pantu:

Quannu juria la bella età de l'oru,
chi a Saturnu li figli secutaru, [...]

(certo non appartiene alla cultura di Aprigliano l'età dell'oro, né Saturno scacciato dai figli).

molteplici specificità congiunturali.¹⁰ Dominante è una ben più vasta tendenza centrifuga, o - detto in positivo - un ripiegamento sulle proprie radici, su una base storica messa sempre più in causa dai processi in atto. La volontà di reagire fa sì che spesso sia appunto di questi processi, del mondo contemporaneo che si vuole parlare, ma non nella lingua di quel mondo che ci distrugge. Una varietà che rispondeva a diversi bisogni espressivi viene ora adattata ad esigenze nuove, che non trovano strumenti immediati in quel sistema: nel lessico, nella sintassi, perfino nella morfologia irrompono di colpo prestiti e calchi dalla varietà standard (dall'italiano, o persino da altre lingue), e non resta molto più che un filtro grafico-fonologico a caratterizzare la lingua usata.¹¹

Si affacciano così all'uso poetico, tra dialetti arcaici e italiano letterario, un insieme di varietà che oscillano tra dialetto innovato e italiano popolare. Ma si può porre la questione della varietà (italiano-dialetto) solo dopo aver posto quella delle strategie semantiche e del registro. Questo corpo nuovo sforza e lacera le vecchie vesti, perché ad esso l'indeterminatezza semantica e il registro informale non bastano più: ha cose troppo precise da dire, vuole comunicare - in senso proprio - una Verità. Diamo due esempi di ciò che può accadere nella poesia dialettale di ispirazione sociale

¹⁰ Problema storiografico: la considerazione di un mistilinguismo (o di un monolinguisimo) istituzionale italiano (e la non considerazione del nuovo italiano popolare) ha rallentato l'analisi del variabile rapporto tra varietà linguistiche e generi letterari nelle specifiche congiunture.

¹¹ Il caso che esaminiamo nel testo non va confuso con quanto si verifica, ad esempio, tra Belli e Pascarella, dove si ha un minor vigore del mondo poetico parallelo allo stemperamento della varietà utilizzata, ma senza strappi semantici non riassorbibili, e soprattutto (pur con le dovute distinzioni tra lingua letteraria e lingua parlata) in rapporto con una effettiva evoluzione storica del romanesco.

[...] lotti pu lavuri e pu salarii
 pi terre abbannunoti
 pu dimaniu e a mpunibile,
 pi fe pagadi i tassi
 a di pussidenti,
 pi fa rispittedi
 i leggi du collocamenti, [...]

All'assemblea operaia, er giorno stesso,
 discutemio tre ore e fu votato
 che si er padrone avrebbe licenziato
 l'aumenti li poteva mette ar cesso.
 Ma quello ce giobbò. Er matino appresso
 trovassimo un cartello appiccicato
 che lo stabilimento era seràto
 e a entrà potevi annà sottoproscesso.

La struttura semantica di questi testi non è quella di testi poetici: è per questo che essi violano la norma della varietà adottata, e la coloritura locale vi aggiunge solo una connotazione di comunità ristretta (una strizzata d'occhio: «stamu ntra nua», «noantri»), per altro non rispondente al mondo ben più ampio in cui questi concetti hanno corso, e possibilità di successo.¹²

9. Torniamo dunque a Pierro:

Si murére mò mò,
 manche dasuttaterre
 ci putéra stè quète.

¹² Il giudizio di De Mauro (1978: XXXII) diverge: «i dialetti [...] sono scandagli per navigare nel mare aperto della vita contemporanea».

Sintére com'a nu chène
ca ràspete 'a terra
nd' 'a spiranza dill'osse [...]

Ciò che caratterizza questo testo è la deliberata latitudine semantica: non - si badi - la semplicità della sintassi e del lessico, ma l'effetto di apertura del senso che in tal modo si consegue. Per questo può essere scritto - anche - in tursitano, e, a differenza dei testi precedenti, in tanto risulta comunque universale in quanto accetta in pieno, liberamente, la necessità della sua particolarità. Prescindendo dai valori fonici (per quanto importanti), esso può anche essere tradotto da una lingua in un'altra, e restare testo poetico. Non lo si può, invece, tradurre come tale da un registro in un altro «Il poeta si dice certo che neppure la morte porrebbe termine alla sua angoscia d'amore» (e potremmo facilmente calcare la mano) costituisce una *metábasis eis állon génos*.

Ogni varietà possiede un registro informale quotidiano e un (connesso?) registro poetico. Solo alcuni idiomi (quelli che chiamiamo 'lingue di cultura'), e che sono non varietà omogenee, ma insiemi eterogenei e strutturati di varietà, posseggono in atto registri tecnico-formali.

Abbiamo così risposto alla domanda del titolo, e si lasci che il filosofo del linguaggio concluda qui. Lo storico della lingua italiana valuterà la situazione degli ultimi trent'anni, il critico letterario ragioni e risultati dei testi che trascendono l'uso linguistico tipico delle varietà adottate, e le norme del genere prescelto. Con ciò - occorre dirlo? - non abbiamo dato voti: vi sono splendide poesie 'sperimentali', e miseri tentativi 'minimalisti': dal nesso indagato non si ricavano regole per riconoscere (o per produrre) buona poesia. Ci premeva mostrare che nella lingua di Pierro prima dei suoni ci sono i sensi di Tursi, e che essi possono essere sufficienti a dire ciò che il poeta vuol dire, a molti uomini, e per molto tempo.

BIBLIOGRAFIA

Gian Luigi Beccaria (1975), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli.

Gianfranco Contini (1956), *Il linguaggio di Pascoli*, in: *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 235-241.

- - (1968), *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, p. 1044.

- - (1982), *Pierro al suo paese*, in: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi 1988, pp. 179-185.

- - (1986), *Postface* in: Albino Pierro, *Com'agghi' 'a fè?*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, nuova edizione.

Benedetto Croce (1936), *La Poesia*, Bari, Laterza (citato da *Opere*, VI, 1966).

Tullio De Mauro (1963), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.

- - (1971), *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 2^a edizione.

- - (1978), *Introduzione a: Anonimo Romano, Er comunismo co' la libertà*, Roma, Editori Riuniti.

- - (1982), *Minisemantica*, Bari, Laterza.

- - (1983), *Introduzione a, Albino Pierro, Si pò' nu jurne*, Torino, Gruppo editoriale Forma.

Daniele Gambarara (1979), *Lingua, discorso, società*, Parma, Pratiche.

- - (1983), *Una nota sul mutamento nella storia linguistica d'Italia*, in: Federico Albano Leoni, Daniele Gambarara et alii (edd.), *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Bologna, Il Mulino.

Bice Mortara Garavelli (1977), *Letteratura e linguistica*, Bologna, Zanichelli.

Stefano Gensini (1984), *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino.

Algirdas J. Greimas (1967), *La linguistica strutturale e la poetica*, in: *Del senso*, Milano, Bompiani 1974.

Roman Jakobson (1958), *Linguistica e poetica*, in: *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966, pp. 181-218.

Julia Kristeva (1969), *Semeiotiké, ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli 1978.

Nicola Merola (1985), *Pierro: Poesie tursitane*, Venezia, edizioni del Leone.

- - (1990), *La poesia e le cose*, in: *Studi di elzeviro*, Cosenza, Ed. Periferia, pp. 114-9.

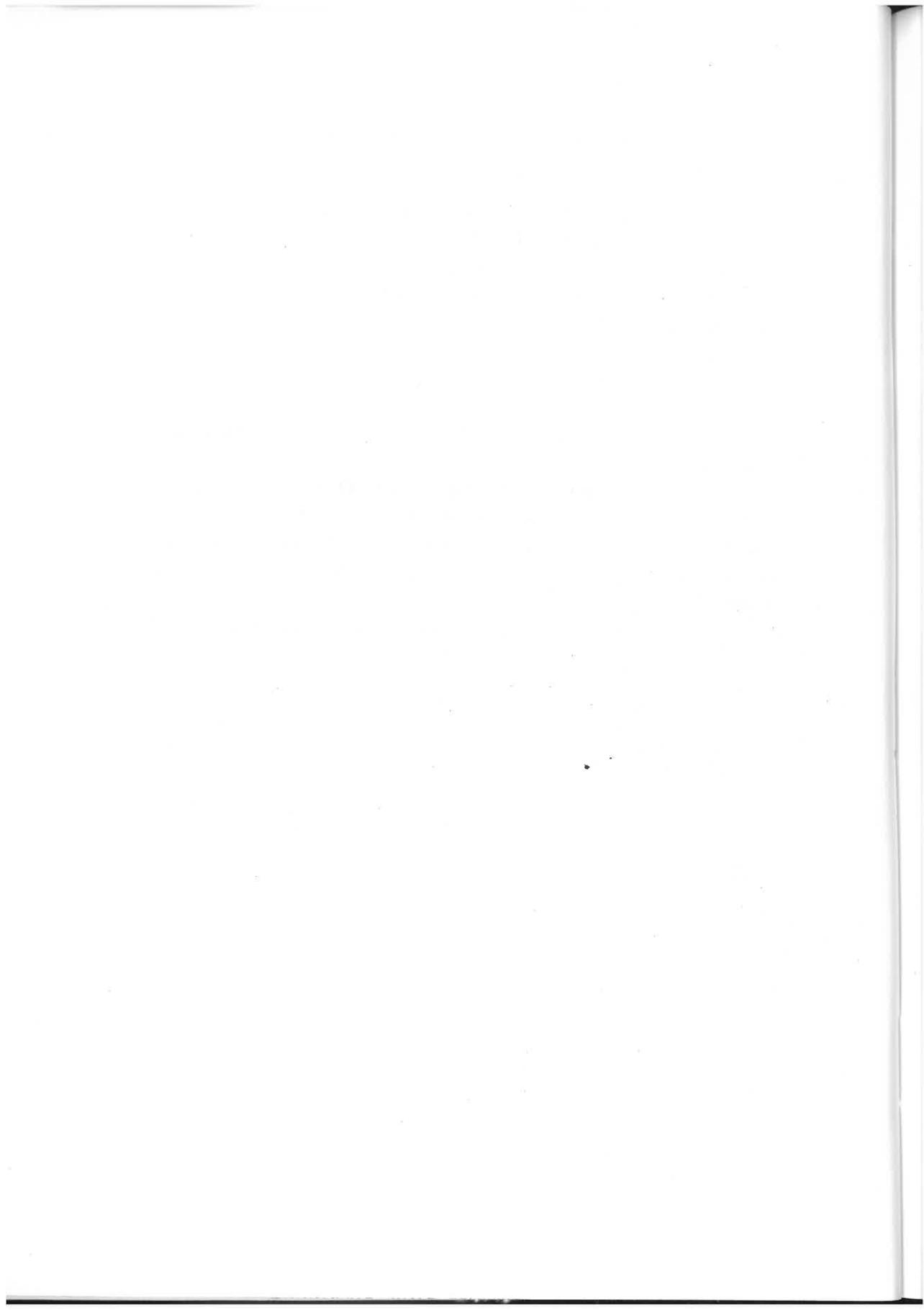
- - (1991), Albino Pierro, «Studi romani» XXXIX/3-4, pp. 298-307.

Luis J. Prieto (1989-91), *Saggi di semiotica*, Parma, Pratiche.

Lorenzo Renzi (1985), *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino.

Luigi Rosiello (1974), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli.

Nicolas Ruwet (1972), *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.



Alberto Granese

L'universo scheggiato di Albino Pierro

Le liriche di *Nu belle fatte* vanno collegate ai due precedenti canzonieri d'amore di Albino Pierro, *I 'nnammurète* ed *Eccó 'a morte?*, vale a dire alla linea poetica dei primi anni Sessanta, espressa dal trittico di *Metaponto*¹ mentre, all'interno della pur

¹ A. Pierro, *Metaponto*, Milano, Garzanti, 1982. Pierro ha ristampato - con la sua traduzione in lingua - il precedente *Metaponto*, Bari, Laterza, 1966 (a cura di T. Fiore). Il libro contiene tre raccolte di poesie in dialetto tursitano: *'A terre d'u ricorde* («La terra del ricordo»), Roma, Il Nuovo Belli, 1960; *Metaponte* («Metaponto»), Roma, Il Nuovo Cracas, 1963; *I 'nnammurète* («Gli innamorati»), ivi, 1963. Le nostre citazioni si riferiscono all'edizione garzantiana del 1982, sempre indicata con la sigla M, seguita dal numero della pagina. Per quanto concerne le altre opere di Pierro, abbiamo usato le seguenti sigle: *Nd'u piccicarelle di Turse* («Nel precipizio di Tursi»), Bari, Laterza, 1967 = PT; *Ecco 'a morte?* («Perché la morte?»), ivi, 1969 = EM; *Famme dorme* («Fammi dormire»), Milano, Scheiwiller, 1971 = FD; *Curtelle a lu sóue* («Coltelli al sole»), Bari, Laterza, 1973 = CS; *Nu belle fatte* («Una bella storia»), «Almanacco dello Specchio», 4, Milano, Mondadori, 1975, pp. 135-161 = BF (da noi, tuttavia, citato nell'ediz.: Milano, Scheiwiller, 1977 - con traduzione in francese). I volumi: *Com'agghi' 'a fè?* («Come debbo fare?»), Milano, Edizioni 32, 1977; *Sti mascre* («Queste maschere»), Roma, L'Arco Edizioni d'Arte, 1980; *Si pó' nu jurne* («Se poi un giorno»), Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983, vengono citati direttamente con il loro titolo. Le composizioni, infine: *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano*, a cura di A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1981; *Ci uéra turnè* («Vorrei ritornare»), Ravenna, Edizioni del Girasole, 1982; *Ricordi a Tursi: feste e calamità*, «Poliorama», I 1982, pp. 293-305, riunite a cura e con una penetrante introduzione di D. Valli nel volume dal titolo complessivo *Tante ca pàrete*

sostanziale compattezza unitaria del *corpus* tursitano - come ha ben visto Mario Marti² - va individuata un'altra linea, con tematiche più decisamente esistenziali, che dalla seconda parte di *Nd'u piccicarelle di Turse*, attraverso *Famme dorme*, giunge fino a *Com'agghi' 'a fè?* (1977). È questa la linea predominante degli anni Settanta, la cui opera più emblematica è *Curtelle a lu sóue* del 1973 con liriche oscillanti tra gli estremi contrapposti della fiduciosa illusione e della rabbiosa disperazione, per le quali Gianfranco Contini - nella lettera introduttiva indirizzata al poeta - ebbe ad esprimere il noto giudizio dei «piccoli grumi di follia», delle cose «asimmetricamente sparse» e urtate nella loro «apparenza più scheggiata, puntuta, lacerante, fino al limite della crudeltà».³

Nelle poesie di quest'ultima raccolta, infatti, il mondo si distende sotto l'«acutezza di un occhio che vede per frammenti»;⁴ un mondo, non solo straniato e reificato dallo sguardo meduseo e pietrificante della melancolia, ma atomisticamente frantumato e spezzettato in elementi contrapposti e inconciliabili. Il *mot-clef* di Pierro è la «scarde», la scheggia, che ritorna con insistenza ossessiva in molte composizioni di *Curtelle a lu sóue*, anche attraendo lessemi affini nel proprio campo semantico:

e mó pure nd'u sonne
mi mpaurére di caré dasupre
a cuzzurone e scarde nda na drupe
(CS, 25)

notte («Tanto che sembra notte»), Lecce, Piero Manni, 1986, sono citate solo da questo con la sigla TPN.

² M. Marti, *Pierro dopo i «Curtelle»*, in *Pierro al suo paese*, Galatina, Congedo, 1985 p. 204. Cfr. Id., *La poesia di Albino Pierro tra evasione e denuncia*, «L'albero», LI 1974, pp. 51-75, poi raccolto in Id., *Nuovi contributi dal certo al vero*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 275-300 e in *Omaggio a Pierro*, Manduria, Lacaíta, 1982, pp. 315-346.

³ G. Contini, *Ad Albino Pierro*, in A. Pierro, *Curtelle a lu sóue*, cit., p. 10.

⁴ G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, in Id., *Boudelaire*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 167

(e adesso anche nel sogno / avrei paura di caderci sopra / a vasi rotti e a schegge in un dirupo);

m'i uéra tirè duce duce da u core
na scarde

(CS, 51)

(mi vorrei tirare pian piano dal cuore / una scheggia); e, insieme con gli sterpi, in visioni di crudele violenza:

ié quanne mi rivìgghie
pàrete ca m'ann' 'a cògghie
scarde e zippre nda ll'òcchie

(CS, 29)

(io quando mi sveglio / sembra che dovranno colpirmi / schegge e sterpi nell'occhio). Si notino le consonanze e le assonanze (-*igghie*, -*ogghie*, -*occhie*), che accentuano anche fonicamente le sensazioni dell'affondarsi dei colpi sulla parte molle e vitrea della cornea e della pupilla. Altrove (BF, 49), il poeta immagina che schegge di vetro («scarde di vitre») possano trovarsi nell'aria, ma che potrebbero essere sostituite da ali di colombe («scille di paumme») se l'amata gli andrà incontro.

Spesso le «scarde», dall'immaginario pierriano, sono trasposte in elementi micrologici simili, come l'unghia (CS, 65), associata all'idea del sangue e all'atto vampiristico della succhiata (CS, 51); oppure trasformate in corpi appuntiti e perforanti, come i chiodi (CS, 45), gli spilli («spìngue», che graffiano gli occhi, PT, 98 - luce a spilli che acceca, BF, 45) e, soprattutto, i coltelli (CS, 51, 61, 63) in sintagma con verbi quali inchiodare, tagliuzzare, penetrare (CS, 71, 35). In antitesi a questi solidi affusolati e penetranti si pongono quelli lastriformi e resistenti che sono - come abbiamo visto - varianti della pietra: il vetro, il ghiaccio, lo specchio (spesso evocanti l'idea

della bara di cristallo), accoppiati a verbi che indicano l'urto, il colpo, quali raspare, sbattere, sfondare (CS, 17, 21).

In questo mondo di rovine e di schegge («sciolle» e «scarde») prevale, infatti, il contrasto lacerante tra realtà opposte, emblemizzato ellitticamente da una quartina, il cui verso finale lascia intravedere la possibilità di un'onirica metamorfosi:

Cuntente mi vàsete u sóue,
mi chiàmete u vente nd'u cée,
ma c'è nda stu nire di vespe
na raggia ca sònnete u mée.
(CS, 75)

(Contento mi bacia il sole, / mi chiama il vento nel cielo, / ma c'è in questo nido di vespe / una rabbia che sogna il miele). Il contrasto è accentuato anche da alcune rime, impossibili in una poesia in lingua: croce con dolce e con luce («cruce» vs «duce» vs «'uce»); dolori con tesoro («dulore» vs «trisore»); sole con dolore («sóue» vs «dóue») (CS, 19, 27, 13). In una lirica di appena due strofe le dicotomie basiche sono rese ancora più evidenti dalla *brevitas*, oltre che dalla rima tra termini di senso opposto e dal contrappunto degli ossimori:

Ci àt' 'a ièsse na cundanne,
si mi 'nnammore schitte d'i cruce;
eppure,
i'è na cundanna duce:

nda tanta dulore
nu terramote e pó'
nmenz'i pétre u trisore.
(CS, 19)

(Deve esserci una condanna, / se m'innamoro solo delle croci: / eppure, / è una condanna dolce: // fra tanti dolori / un terremoto e poi / in mezzo ai sassi il tesoro). Non sempre tuttavia le rime si incontrano per antitesi; in alcuni casi vi è analogia semantica: sole, ad esempio, rima diverse volte con parola («sóue»-«paróue», CS, 33, 39, 63) e ciò avviene - come nel primo caso - in un contesto organico, in cui rimano anche carezze e bellezza («carizze»-«billizze»).

Il paesaggio di *Curtelle a lu sóue* non si apre, infatti, solo su una terra bruciata («vruscète»), coperta di erba inaridita, cosparsa di sterpi e di ruderi (CS, 37, 55, 21), popolata da lugubri o immondi animali (pipistrelli e vermi, CS, 31, 69), ma mostra anche uno scenario in cui la dolce frescura di una bella notte estiva si alterna all'odore delle rose e allo splendore di un fiore tremolante sull'acqua, mentre:

u vente l'accarizzete
e duce pó' ni cànete u culore.⁵

(il vento l'accarezza / e lieve poi lo cambia di colore, CS, 47, 49, 59). Vi è, dunque, stridente contrasto tra questi due aspetti della natura, simultaneamente presenti nelle liriche di Pierro; così pure ritorna l'antitesi tra stasi o movimento, tra greve solidità e durezza terrestri, emblemizzate dalle immagini ricorrenti delle pietre e dei sassi («mi uéra rivigghiè supr'a na pétre»: vorrei svegliarmi sopra un sasso, CS, 61), ed aerea leggerezza e rapidità del volo (macigni vs ali: «e dui piscone i vrazze / na vote scille», e due macigni le braccia / un tempo ali, CS, 23).

Predominanti sono alla fine le pulsioni litofile, espresse dall'onnipotenza visionaria di penetrare all'interno di una pietra col

⁵ Cfr. N. Borsellino, *Pierro e la poesia delle origini*, «Poliorama», cit., pp. 318-321. Sulla grande «capacità di evocazione» della poesia pierriana cfr. N. Merola, *La poesia e le cose*, «Periferia», X gennaio-aprile 1987, n. 28, p. 14.

solo atto dell'intensa e concentrata fissità dello sguardo (CS, 35) o di identificarsi a un chiodo nel sasso (CS, 45) o, ancora, proprio a quest'ultimo sepolto nella neve (CS, 73): tutte metafore ossessive del suo desiderio di immobilità; di sprofondamento ctonio («E mi ni uéra i' dasuttaterre», E andarmene vorrei sottoterra, CS, 67); di contrazione della mobile varietà del molteplice nella chiusa identità dell'uno, attraverso la riduzione della pluralità dei paesi del vasto mondo al suo solo paese e, quindi, di quest'ultimo a se stesso e alla sua infelicità, che si dilata e dilaga nel cosmo, come nella lirica dal titolo emblematico, *Schitte une* («Solo uno»):

Mó c'agghie turnéte le pozze dice:
 «Su' proprie tante i païse».
 Eppure, si lle cunte, m'arrivètene
 schitte une
 e com'a mmi nfilice.

(CS, 27)

(Ora, che son tornato posso dire: / «Sono proprio tanti i paesi». / Eppure, se li conto, mi diventano / solo uno / e come me infelice).

Queste pulsioni di *Thanatos* giungono fino al desiderio di fissità cadaverica, di totale immedesimazione nei defunti (CS, 37, 57), di trasmutazione tra vivi e morti (CS, 73); e, comunque, di rapporto privilegiato con il regno dei trapassati («I spìrite si ricrijene / si mi ci tròvene cchi ll'occhie chiuse», Gli spiriti godono / se mi trovano con gli occhi chiusi, CS, 57), ancora una volta espresso dalla metafora degli occhi chiusi, come variante della cecità, quale condizione indispensabile al contatto medianico con l'aldilà e alle conseguenti facoltà divinatorie trasmesse al poeta *mascière*.⁶

⁶ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977. *L'etnologo e il poeta* è il titolo dell'acuto studio dedicato a Pierro da Ernesto De Martino (cfr. in A. Pierro, *Il mio villaggio*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 147-152; ripreso in Id., *Appuntamento*, Bari, Laterza, 1967; *Incontro a Tursi*, ivi, 1973; E. De Martino, *Mondo*

La pietrificazione cadaverizzata della realtà, degli altri, di se stesso, la lacerante dialettica degli estremi e la scomposizione del mondo in frammenti, anche attraverso la frantumazione delle rovine in schegge, si accentuano ulteriormente tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, a partire da *Com'agghi' 'a fè?* («Come debbo fare?», 1977), una raccolta di quattordici poesie che nel loro insieme si collegano alla linea «petrosa» di *Curtelle a lu sóue*, fino a *Sti mascre* («Queste maschere», 1980), l'opera senza dubbio più rappresentativa di questa particolare fase di dissidio sempre più incomponibile tra la sua irrimediabile solitudine e le ingannevoli ipocrisie umane, di inconciliabile contraddizione tra ricerca disperata di profondità e superficiale falsità del mondo, il cui sdegnoso rifiuto - anche per il progressivo incupirsi della sua vena melancolica - viene reso dal poeta con un registro espressivo aspro, secco e stridente.

Proprio dal breve gruppo di liriche di *Com'agghi' 'a fè?*, dedicate agli amici scomparsi, comincia - all'interno della stessa seconda linea di *Curtelle a lu sóue*, dopo quella di *Metaponto* - una terza via nell'opera poetica di Pierro, che giunge fino alle composizioni più recenti, da quelle di *Si pò' nu' jurne* («Se poi un giorno», 1983) fino ad includere, lungo il suo percorso, oltre a *Sti mascre*, tutta la produzione dei primi anni Ottanta: le *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano* (1981), *Ci uéra turné* («Vorrei ritornare», 1982) e *Ricordi a Tursi: feste e calamità* (1982), trittico ripubblicato con il titolo complessivo di *Tante ca pàrete notte* («Tanto che pare notte», 1986). Questo è anche il periodo in cui il poeta lavora alla ristampa (1982) della trilogia di *Metaponto* (1966),

popolare e magia in Lucania, Roma-Matera, Basilicata, 1975, pp. 95-97; *Omaggio a Pierro*, cit. pp. 161-164). La Lucania, per il poeta e l'etnologo, è «terra di funebri memorie»; il lamento funebre è «frammento e rottame del modo di patire la morte e di oltrepassarla». (Cfr., inoltre, E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 1958; in partic., il capitolo su «Il lamento funebre lucano», pp. 57-110).

ritocandone in vari punti il testo, controllandone la grafia e correlandola della sua traduzione in lingua, «per facilitare il contatto del lettore con l'asprezza virginea ed arcaica del dialetto di Tursi» (M, 5).

Questo terzo momento segna - a nostro avviso - il passaggio da una poesia (e da una poetica), cosiddetta «petrosa», a una poesia (e a una poetica), che potremmo definire «scheggiata», non solo e non tanto a livello delle forme del contenuto, in cui si assiste a un'implacabile e crudele frammentazione del mondo, ma anche e soprattutto a livello di formalizzazione letteraria, poiché, con puntuale omologia alla desolata visione di una realtà frantumata, polverizzata e ridotta ad insignificanti lapilli, il poeta ripropone il suo universo immaginario attraverso una combinazione onirica di allucinanti «schegge» espressive, ossia di frammenti straniati delle sue costruzioni liriche precedenti. Egli, quindi, decontestualizza lemmi e sintagmi dai loro abituali ed originari campi semantici, li alleggerisce, scorporando lo spessore del loro senso oggettivo, e li incastona come tasselli o li interseca come arabeschi in campi semantici diversi, ove questi atomi scritturali deflagrano, producendo reticoli di nuclei polisemici sempre più complessi, quasi particelle infinitesime in accelerazione, delle quali è difficile individuare traiettoria ed orbita di movimento, se non affidandosi al calcolo delle probabilità.

Pierro ha ormai una maggiore coscienza del mezzo linguistico e sostiene contemporaneamente, infatti, l'intenso lavoro dell'organica rielaborazione formale di *Metaponto* (1982) per immettere nella tradizione «colta» dell'istituzione letteraria la sua arcaica «parlèta» con un procedimento di uniformità grafica, sia restituendo alla vocale finale evanescente il suo caratteristico suono indistinto, sia tracciando e imprimendo nella materia dialettale della

scrittura l'implicita e corrispondente immagine fonetica della pronuncia.⁷

Nelle liriche composte durante questo terzo e decisivo periodo, l'alchemica trasmutazione delle forme sconvolge, invece, i significati tradizionali, scompigliandoli con un incontrollabile rimescolamento e introducendoli in un circuito centrifugante di depurazione, da cui escono solo come catena ininterrotta di puri significanti, frammenti allegorici di un universo scheggiato e privo di senso, oppure geroglifici di un occulto aldilà sapienziale, sempre più invisibile nell'intrico di un labirinto senza uscite o nel buio di un precipizio senza fondo. Questa sottile *ars inveniendi*, che accumula dettagli emblematici all'interno di una scrittura onirica, è particolarmente scoperta nelle poesie raccolte in *Tante ca pàrete notte*, ma già *Com'agghi' 'a fè?* presenta un manieristico inventario del mondo pierriano, messo in scena con un libero giuoco di costanti e di varianti, di maniacale ripetizione e di folle differenza.

Vengono riprese, infatti, le metafore ossessive del suo immaginario: nella prima lirica, il pianto nascosto; la natura prosciugata e devitalizzata (con la rappresentazione dell'erba bruciata dal caldo estivo e schiacciata sotto una lastra di pietra; altrove, si parla di giornate bruciate, di sterpi di albero e legno secchi); l'identificazione progressiva al cieco, al pazzo («pacce», quasi sempre in rima con «iace», ghiaccio) e, quindi, allo stregone («mascière»), secondo la simbologia già ricordata; il senso della perforazione; il crollo e la rovina della casa e del paese intero, paragonato ad un nero gomito e a un morto-ammazzato in una

⁷ Si rinvia a L. Formisano, *L'ultimo «Metaponto»: miraggio e realtà della variante*, in *Pierro al suo paese*, cit., pp. 129-170; D. Valli, *L'istituzione letteraria nel dialetto di Pierro: le varianti di «Metaponto»*, ivi, pp. 171-186. Cfr. inoltre: L. Formisano, *Il linguaggio poetico di Albino Pierro: a proposito di «Com'agghi' 'a fè?»*, «L'Albero», XXXI 1980, pp. 181-214; e le osservazioni di F.M. Pontani nella presentazione dell'antologia di poesie pierriane, *Signe di cruce* (traduz. in neogreco di F. Mastroianni), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1989.

bara; il fischio del vento; l'apparizione spiritata del gatto; la sua voglia di ali («na uìje di scille»), desiderio che lo scava («scàfete») rabbiosamente (*Pur'a mmi, mó* - «Pure a me, adesso»).

In un'altra poesia, che porta il titolo della raccolta, *Com'agghi 'a fè?*, Pierro, fin dalla prima strofa, con questa rabbia, emblemizzata dall'immagine incisiva e graffiante della zannata, esprime tutta la pesantezza del vivere quotidiano, la sua solitudine e la sua desolazione senza scampo:

Si ni stène scrijànne tutte quante,
 st'amice méje;
 e mó, sti iurne sciaghète,
 pisante com'a ll'acine di chiumme
 di na ngannacche,
 nd'u core ci s'affunnene cchiù musce
 d'u tréne-merce
 ca ll'è nd'i rôte 'a raggia d'i zannète.

(Stanno sparendo tutti, / questi miei amici; / ed ora, questi giorni sciancati, / pesanti come chicchi di piombo / di una collana, / nel cuore ci s'affondano più lenti / di un treno-merci / che ha nelle ruote la rabbia delle zannate).

Scattano a questo punto le immagini dell'archetipo cristologico e dell'io-vittima, riprese anche nelle poesie successive: il poeta si sente un «poverello», che graffia gli occhi a una bara e vorrebbe sparire in una «grotta» fatata; i suoi sogni sono come «croci», piantate nella neve:

a mmi da u core ièssene vuhànnne
 i sonne e citte citte
 nd' 'a nive ci si chiàntene:
 cruce chiichète o dritte.
 (*Stène scafanne*)

(a me dal cuore escono volando / i sogni e zitti zitti / nella neve si piantano: / croci piegate o dritte - «Stanno scavando»). Altrove, evoca il «peso della croce», simbolo cristiano del lutto; i «chiodi» e i «martelli» che, appuntiti, vorrebbero scavare («c'appizzutète uèrene scafè», *Quanne?*); la persecuzione, il tradimento e la morte violenta («... proprie tu ni pròiese u curtelle, / si chiàngese, / a chi ti sònnete accise?» - «... proprio tu glielo porgi il coltello, / se piangi, / a chi ti sogna ammazzato?» - *Ancore nun lle sàpese?*, «Ancora non lo sai?»), con la metafora vampiristica del lupo che si avventa al cuore della pecorella.

Insieme con martelli e coltelli ritornano tutti i corpi appuntiti e perforanti, che tagliano, penetrano, incidono, come unghia, sega, accetta, falce, rasoio («na fàvice ca tàgghiete cchiù nfunne / di nu rasùe a lu core» - «una falce che taglia più a fondo / di un rasoio nel cuore» - *I'è cchiù mmègghie ca rìrese*, «È meglio che ridi»), ma anche spilli e aghi, ad indicare questa estrema frammentazione, tutti disseminati come schegge in contesti differenti rispetto a quelli di altre poesie. Si ripetono anche le scene di violenza: botte di catene alle orecchie, voci graffianti, sangue sulla pietra, schiaffi nel vento, fune che colpisce negli occhi; di regressione nel mondo prenatale o di discesa nel regno ctonio: il desiderio di sparire nel fondo della grotta e della tana; di simultaneità e di transito reversibile tra colori opposti: bianco della neve vs rosso del gomito di fuoco, nero della notte vs rosso dei papaveri («scattabbotte»); di geminazione interna dall'area semantica della pietra: lastra, ghiaccio, specchio, vetro (naturalmente, ridotti in frantumi, scheggiati, atomizzati).

Nell'idea dell'ago («èche»), infine, che con il sorriso senza pungere acceca («cìchete») e scaccia dal paradiso come un cane («chène») - *Quanne pàrlene ll'ate* - l'iterazione del monema «che» fonde a livello fonico tre differenti lessemi, i quali, in quel determinato contesto, costituiscono dei significanti 'in disponibilità', poiché, essendo lemmi-chiave e ricorrenti del suo

universo poetico, possono essere - dal giuoco scritturale di Pierro - diversamente dislocati sulla pagina e, quindi, risemantizzati in una concatenazione sempre nuova e varia di forme all'interno del suo originario tessuto verbale. Se tutte le cose intorno, dalle più piccole alle più grandi, dal paese al mondo, hanno perduto, infatti, il loro senso naturale, si sono svuotate della loro identità e della loro essenza fino ad apparire immobili e cadaverizzate («morte-accise»), tocca al poeta allora elaborare - attraverso il lutto, che è, al tempo stesso, origine e contenuto dell'allegoria - il recupero di questo mondo defunto, attribuendo alle cose i sensi più diversi e inversi come nella metamorfosi di un processo alchemico. Esse si sono raggelate in fragili e caduche schegge, senza vita e senza significato, sono divenute dei semplici significanti, restii ad esprimere simbolicamente un'idea, ma tali da potere essere utilizzati solo come cifre, emblemi di qualcos'altro, forse di un'esoterica sapienza o di una realtà *noumenica*, che restano troppo separate e distanti.⁸ Il tragico distacco, creatosi in Pierro tra il proprio io e il mondo circostante, lo induce a nutrire un terribile dubbio sul carattere di realtà dei fenomeni sensibili, corrosi ormai dal tarlo della morte, e quindi a una perdita del senso di appartenenza e di intima fiducia nell'esistenza umana. Come l'uomo sensibile, che, preso dalla melancolia, si sprofonda solo nella contemplazione del significato sotterraneo delle cose e conseguentemente opera una trasformazione spettrale dell'ambiente in cui vive, così si comporta il poeta, il quale non

⁸ Il lamento funebre, il *planctus*, descritto da Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., è opportunamente recuperato per le poesie di Pierro da F. Zambon nell'*Introduzione* all'antologia poetica (1946-1983), *Un pianto nascosto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. XXV-XXVII («Il vero archetipo, la cornice precisa del canto/pianto di Pierro vanno cercati nelle tradizioni funebri lucane, in quel *planctus* rituale che ha perpetuato fino ai nostri giorni i moduli della lamentazione funebre antica», *ivi*, p. XXV). Nelle pagine precedenti Zambon aveva indicato un interessante accostamento tra gli atteggiamenti del Pierro «mascière» e le tesi di M. Eliade sulla *trance* sciamanica (*ivi*, pp. XXIV-XXV). Cfr. anche Id., *A Pierro: il terremoto e il pianto*, «La Battana», XXIX 1972, pp. 5-21.

riesce a vedere gli altri se non sotto l'aspetto di maligni feticci, di maschere diaboliche e ghignanti, simili a quelle che - sullo sfondo di uno spazio mostruoso e frantumato - si agitano anche nelle allucinanti figurazioni di Ensor, turbinanti tra dissonanze di colori puri e volute serpentine. Il suo sguardo di melancolico riesce a prosciugare, inoltre, la linfa vitale dell'uomo-maschera, ad essiccarlo; pietrificata tutta la realtà, che diviene inanimata e reificata, come un oggetto morto e ormai privo di senso, ma a cui può dare indifferentemente qualsiasi altro significato.⁹

In *Sti mascre*, pertanto, un'atmosfera tetra, ferrigna e petrosa, viene creata dalla ricontestualizzazione dei tradizionali semi basilici pierriani: i corpi duri e appuntiti, che feriscono e tagliano, come martelli, rasoi, accette (in un verso davvero emblematico di questa terza linea di poesia e di poetica: «[...] m'hè scardète e scàrdete n'accète» - «mi ha scheggiato e scheggia un'accetta» - *Sùu nente*) e tenaglie («Nun m'arricorde cchiù si c'ète u munne / alligistrète e ferme nda nu mòzziche / di tinàgghie» - «Non mi ricordo più se c'è il mondo / ordinato e immobile in un morso / di tenaglie» - *E si fè pétre u core*); o che esprimono freddezza metallica, come l'inferriata (*Carcirète*), il cerchio di ferro (*L'ògghie sante*), la tagliola (*Cc" a raggia d'u vente*), il treno (*Sta vita noste' e Sì, nu trene*). Naturalmente predomina ancora il campo semantico della pietra, collegata anche a forme di alterazioni patologiche del corpo umano («'a cancaréja / ca ti fè pétre e rusichète u core» - «la cancrena / che ti fa pietra e ti rosicchia il cuore» - *Mó uéra sente*), e del ghiaccio

⁹ Cfr. anche R. Luperini, *Allegoria e rielaborazione del lutto in Pierro*, in AA.VV., *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, a cura di R. Meccia, Atti del Convegno di studi Salerno, 2-4 ottobre 1985, Napoli, ESI, 1989, pp. 113-125 (ora anche in Id., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 187-200), su cui cfr. le positive valutazioni di N. Merola, *Pierro in libreria*, «L'Indice», 1991, n. 1, p. 12 (con un breve, ma denso e acuto saggio dello stesso Merola su Pierro: *Nu fume ca ti cìchete e nu vente ca tàgghiete*). Di Merola cfr. anche l'Introduzione ad A. Pierro, *Poesie tursitane*, Venezia, Edizioni del Leone, 1986.

(*Schitte zanne, Schicciue di foche*), insieme con il polo opposto del caldo arido, che fa diventare di vetro e fa scoppiare le cicale (*F è càvere*). E, se in *Curtelle a lu sóue* abbiamo conosciuto la metamorfosi della rabbia che sogna il miele («*na raggia ca sònnete u mée*»), qui assistiamo a quella di una spina che sogna le rose («*na spine / ca lle sònnete i rose*», *Schicciue di foche*). Infine, si ripete la rima «*jacce*» (gelo) - «*pacce*» (pazzo), i cui denti fanno da nodi - nella raccapricciante e onirica visione del poeta - ad un cappio, che «*nda nu 'ampe ti ci affòchete (in un lampo ti affoga)*» (*Sti mascre*); pazzo che, nella poesia omonima (*Nu pacce*), viene assimilato a un'erba dura, appuntita e tanto tagliente da scavare tra i muri della casa, dove nasce, rimane e non muore mai. Ritorna, ancora una volta, la metafora dell'eccezionale carica trasgressiva della follia, emblemizzata dalla figura di questo diabolico pazzo, che ride sarcasticamente dell'ipocrisia delle maschere, azzannandole alla gola, ed è indistruttibile, come l'erba tagliente incastrata tra i muri, come la «*parola*» dei poeti o degli innamorati (*I 'nnamurète, M, 47*).

Le stesse presenze vanno registrate in *Si pó' nu jurne*: il graffio di una voce morta, la vampa del sole in un vetro, il bacio del buio (*Pure mó*); i chiodi, la croce, la necrofilia (*Mi fазze 'a cruce*, «*Mi faccio la croce*»); la pietra, il ghiaccio, il vetro (*Sonne supra sonne*, «*Sonni sopra sonni*»); il rammarico di dover tornare fra le maschere, che infestano l'aria come le vespe («*Eppure mò ci agghi' a turnè nd'i màscre / c'abbrucuine ll'arie com'i vespe*», *I'èrete tante belle, apprime*, «*Era tanto bello, prima*»); il macigno nel fango del dirupo, la vista del sangue e il vampirismo (*Schitte u sagne*, «*Solo il sangue*»); l'ago («*èche*»), che punge il cuore di chi è solo (*N'ata paura*, «*Un'altra paura*»); il vento che fischiando inghiotte tutte le cose, sia lo sterpetto («*zipparicchie*») che la foglia di rosa (*Si pó' nu jurne*, «*Se poi un giorno*»).

È, tuttavia, nella raccolta di liriche *Tante ca pàrete notte*, che alcune strofe sembrano una vera e propria ricognizione o

ricapitolazione di tutto l'universo immaginario del poeta, poiché viene attuata in pieno questa poetica della frantumazione con l'assieparsi di una folla di schegge emblematiche, staccate da costruzioni linguistiche precedenti e variate nella combinazione per escuterne sensi inediti e multipli. Anzitutto, la cupa melancolia, espressa nella seconda strofa di *Tante ca pàrete notte*, uno dei vertici dell'ispirazione poetica di Albino Pierro:

Pure u cèhe, mannagghie, è scure scùre,
e, nda stu fridde di chène,
ti facèrese 'uce e t'i scalfèrese
i mène cchi nu tizzone,
come nd'u verne, 'a notte, si ci pàssese
nda nu strittuicchie di paìse,
zampijàne nd'u zanghe e acciampicàne
nda pétre e piscone.

(TPN, 31)

(Pure il cielo, mannaggia, è scuro scuro, / e, in questo freddo da cani, / ti faresti luce e scaldaresti / le mani con un tizzone, / come nell'inverno, se ci passi, di notte, / in un vicioletto di paese, / zampettando nel fango e inciampando / fra pietre e macigni). Diversamente connessi ricompaiono gli emblemi della visionarietà melancolica: il cane e la pietra; l'implicazione dialettica delle polarità estreme ed antitetiche, tipica del temperamento saturnino (buio cielo e freddo inverno vs luce e caldo del tizzone ardente); la tortuosità labirintica del vicioletto di paese, immerso nella mota; i relitti scheggiati della frana e della rovina (pietra e macigni), contro i quali si urta rischiando di rimanerne schiacciati, come dal peso di un incubo notturno. Nei versi successivi la visione onirica accumula e organizza, in una vertiginosa varietà di nuovi sintagmi, le cavità (i fossi di Mauriggio, le bocche delle grotte, le campane), l'animale lugubre e presago di sciagure (il corvo nero, a cui viene assimilato

don Filippo), il rosso violento dei papaveri (una brace, «na vrésce di scattabbotte»), il groviglio («mbrògghie») e il vento, il terremoto, che fa crollare («ca llè sciòllete») i muri e ne scaglia lontano le schegge petrose, lo spacco della terra prosciugata e bruciata («vruscète») e, nella parte finale, le immagini sintomatiche del cane nel fosso e del sonno simile alla morte, in cui sono immerse tutte le creature e le cose, immote e silenziose, «tante ca pàrete notte».

In altre liriche Pierro rinnova il recupero dell'infanzia nel desiderio di voler essere solo un bambino, «schitte nu uagninèlle» (TPN, 29), e ripropone quasi tutti i *tòpoi* del suo mondo poetico: il gemito arrugginito («schème arruzzunute», TPN, 39), che è variante sintagmatica del catenaccio arrugginito («carde arruzzunute, BF, 79); la lastra di vetro, il gelo della bara e il cristallo in frantumi assimilato al riso (TPN, 39, 111); le rovine, che non sono solamente negli inferni cittadini, ma anche nel paese lontano, in cui la casa sta crollando e, tuttavia, il poeta vorrebbe tornarci (*Ci uéra turnè*), contento di cadere tra le sue tegole rotte («nda chill'irmice rutte, TPN, 85-87, 105-107); le figure di un'umanità menomata e deforme, come il sordo e il muto, con le grida dell'uno e il pianto-riso dell'altro (TPN, 39), oltre al cieco, con gli occhi mezzo chiusi da uno sterpo (TPN, 57), tutte creature disperate e più morte che vive, brancolanti come fantasmi sotto un cielo tanto indifferente da non accorgersi nemmeno del loro inconsolabile pianto (TPN, 39); la fauna allegorica, formata da bestiole inermi e indifese, vittime di una morte violenta, come il povero passero ghiacciato che raspa nella neve (TPN, 39) e da animali, o funebri messaggeri di lutti, come il corvo e il pipistrello (il cui volo avvolge e lacera le ragnatele, «i papparròmmè», sopra le canne intrecciate a croce, TPN, 41), o spiritati e stregoneschi, come il gatto «mascière» che dorme acciambellato sopra una conca, oppure schifosi e immondi, come lo scarafaggio, che si rintana tra l'umidità e la sporcizia ammuffita delle buie viscere della terra e che segna una presenza nuova in Pierro,

almeno in due poesie dal titolo emblematico, *Nd''a grutte e U cataratte* («La botola»). Nella prima, questo animale, «scaravèsce», è in consonanza con «vrascére» (braciere) e «vrèsce» (brace), a loro volta, antitetici alla cenere fredda; nell'altra, ritorna insieme con le ragnatele del mondo sotterraneo, dischiuso dalla botola, proiezione onirica dei recessi inesplorati e oscuri dell'*Es*, come il «nivre di nu fosse», in cui la luce del mattino può assumere il chiarore e il luccichìo sinistro delle ossa, mentre si può sicuramente sentire:

ca nda chill' arie i morte ci parlàine
(TPN, 41; 59)

(che nell'aria i morti ci parlavano).

A questo contatto medianico con i defunti e alle facoltà sciamaniche di potersi librare nell'aria, evocate proprio all'inizio della poesia con un'immagine spiritica di volatile ed evanescente levità, il poeta, pur nel variare delle situazioni a causa della disintegrazione dei precedenti nuclei semantici, aggiunge la già ricordata 'costante' delle superfici cave, concave, come il fosso, la grotta, la botola, la campana (in contesti diversi: bocche cucite delle campane o campana di ghiaccio nella quale si è trasformato il mondo e a cui funge da battaglia il suo cuore pazzo, TPN, 49-51), in dialettica contrapposizione con le superfici convesse, corpi solidi e appuntiti, che tagliano, frantumano, recidono, feriscono, come seghe, ferri, schegge di vetro, forbici, scuri, aghi e soprattutto rasoi. Questi ultimi concorrono a formare differenti sintagmi: il rasoio del vento (*Mi tàgghiete*, «Mi taglia»), la cui fredda lama affilata è simile al taglio secco di un triste e cupo pensiero, che pure non fa scorrere il sangue (TPN, 95); il rasoio sull'erba (*At' 'a spicché sta notte*, «Deve finire questa notte»):

Ci agghi' 'a passè u rasùe ndà chill'èrve
 e 'a terre agghi' 'a assuzzè com'u cristalle.
 (TPN, 115)

(Ci passerò il rasoio su quell'erba / e la terra levigherò come il cristallo). Distico impetuoso, a cui tiene dietro l'impeto di una sega nella quartina successiva, che - a parte il livello semantico: tutto un accavallarsi concitato di immagini violente, acute da lemmi, come guerra, pietra, spezzare, tagliare, fiaccare, dirupare - è attraversata, sul piano fonico, da suoni aspri, duri, dissonanti, dovuti allo scontro, all'azzuffarsi quasi, di consonanti tra loro stridenti (con un netto predominio delle r):

E pó' come nd' 'a fùua di na serre
 ca pure i pétre tàgghiete e s'aiùtete
 a nun ci si spizzè, ié, nda na guerre,
 ll'aggh' 'a sgrinë stu vente ca mi ddrùpete.

(E poi come nell'impeto di una sega / che taglia anche le pietre e ci si aiuta / a non spezzarcisi, io, in una guerra, / fiaccherò questo vento che mi dirupa).

Nella strofa ultima di questa poesia, infine, così emblematica dell'ultima maniera pierriana, si riaffaccia la tensione utopica del poeta, che vorrebbe donare ai deboli e agli emarginati, come lui, l'onnipotenza del volo, del distacco onirico dalle schegge raggelate e dalle sordide maschere del mondo:

E nn' agghi' 'a rijalè pó' tanta scille
 a chi i'è dèbbue e sùue com'a mmi;
 àt' 'a spiccè sta notte e nd'i scintille
 mnaterne ci agghi' 'a stè sempe accussi.
 (TPN, 115)

(E gli ele donerò poi tante ali / a chi è solo e debole come me; / finirà questa notte e fra scintille / in eterno starò sempre così). Rispetto alla rima dura in -erre e alle finali sdrucchiole (-ùtete/-ùpete) della quartina precedente - che danno netta la sensazione di scivolare e precipitare lungo una balza scoscesa - l'alternarsi delle liquide e delle nasali con vocali di suono aperto, in quest'ultima, esprime, invece, l'appagamento psichico del volo liberatorio verso l'eterna immutabilità, in un'apoteosi di fiamme scintillanti.

In questo universo sfaldato dalla visione allegorica, il cui principio è essenzialmente frammentatore e dissociante, anche il linguaggio viene da Pierro frantumato per innestare nelle sue schegge disgregate e diversamente concatenate una tensione espressiva più intensa e lacerante, sprigionandone dissonanze implicite e profonde. Scosso con violenza dalle pulsioni ribelli delle sue unità elementari, questo linguaggio libera sillabe e suoni, lemmi e sintagmi dai loro sensi usuali e tradizionali, che vengono ridotti in macerie, depurati e trasformati in significanti, introdotti in una nuova struttura più fluida, complessa e policentrica. Gli elementi primigeni del suo immaginario e del suo dialetto hanno certamente aiutato il poeta in questa operazione, che è innanzi tutto - com'è stato detto - una sfida all'«ineffabile» e all'indicibile, un collocarsi ai confini del silenzio.¹⁰

¹⁰ A. Piromalli, *Albino Pierro. Dialetto e Poesia*, Cassino, Editrice Garigliano, 1979, p. 23. Per quanto concerne la cultura popolare e le caratteristiche etno-antropologiche della società contadina nella produzione lirica pierriana, oltre al volume dello stesso Piromalli (*passim* e partic. pp. 11-16), cfr. G.B. Bronzini, *Cultura e società contadina nella poesia di Albino Pierro - ovvero - L'immaginario popolare-letterario di Pierro*, in *Pierro al suo paese*, Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro», Tursi 30-31 ottobre 1982, a cura di M. Marti, Galatina, Congedo, 1985, pp. 87-128. Per un'aggiornata bibliografia sul poeta cfr. G. Delia, *La 'parlèta frisca' di Albino Pierro*, Cosenza, Periferia, 1988; Id., «*Metaponto*» e dintorni, *Prefazione* di W. Pedullà, Castrovillari, Il Coscile, 1990.

Con il passaggio dalla poesia in lingua - in cui pure erano tanti antichi e presentimenti¹¹ - alla poesia in dialetto tursitano, Pierro ha attuato il «transito» (per dirla con Bergson) dal «moi social» al «moi profond», dal «me», sociale e cosciente, all'«io», profondo e nascosto, dall'uomo maschera, legato alle convenzioni, al poeta visionario, folle e «mascière», «in-fante» e innamorato. Con questa trasmutazione è avvenuto contemporaneamente anche il passaggio dal simbolo all'allegoria, da una poesia come alta retorica ed istituzione letteraria ad una poesia come elemento materiale di una totalità sociale; da una poesia, che evoca semplicemente le cose del mondo, ad una poesia, che le presentifica emblematicizzandole, come nelle formule rituali degli incantesimi.

Lungo il percorso di questa metamorfosi di un linguaggio socialmente comprensibile e comunicativo in idioletto arcaico e «quasi endofasico»¹² anche il paesaggio lucano con i suoi riconoscibili connotati fisici e antropologici si è trasformato in selenico scenario protostorico e la storia stessa si è progressivamente ridotta in natura; una storia-natura, che si

¹¹ Certamente, «il dialetto attendeva al varco il poeta» (G. Manacorda, *Albino Pierro*, in *Vent'anni di pazienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 153), anche perché la sua poesia in lingua aveva espressioni e sintagmi (del tipo: «ora sono la pietra»; «schegge di diamante»; «burroni profondi»; «ghiaccio accoltellato»; «scavare le grotte»; «ha chiodi il vento») ripresi con accenti poetici del tutto diversi dalla poesia tursitana (e che si possono cogliere a una, se pur rapida, lettura di *Appuntamento*, Bari, Laterza, 1967, antologia delle precedenti raccolte).

¹² P.V. Mengaldo, *Albino Pierro*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 e 1981, p. 960. Cfr.: V. Tisano, *Varianti grafiche e problemi di interpretazione fonetica nei testi dialettali di Albino Pierro*, in *Il dialetto dalla oralità alla scrittura*, Atti del XIII Convegno Internazionale per gli Studi dialettali italiani, Catania-Nicosia 28 sett.-2 ott. 1981, Pisa, Pacini, 1984, I, pp. 279-296; Id., *Concordanze lemmatizzate delle poesie in dialetto tursitano di Albino Pierro*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 1985; L. Blasucci, *Osservazioni sul lessico di Albino Pierro*, «Italianistica», XV maggio-dicembre 1986, n. 2-3; P. Stoppelli, *Osservazioni sul lessico tursitano delle poesie di Albino Pierro*, in *Poesia oggi*, a cura di M. Mancini, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 207-215 (col titolo *Circolarità e dualità del lessico pierriano*, in *Pierro al suo paese*, cit., pp. 187-196); Id., *Minuzia di pronuncia tursitana*, in *Il transito del vento*, cit., pp. 353-358.

presenta allo sguardo del poeta melancolico e saturnino, nella forma di rovine («sciolle»): è litofania, universo cadaverizzato, di cui proprio questo dialetto diviene inscindibile e muto luogo tombale. È anche una storia in «negativo», i cui protagonisti sono il bambino («uagninèlle»), malato agli occhi e un po' spiritato, gli innamorati morti, gli storpi, i deformati, gli emarginati dalla follia, gli inermi, gli animali lugubri o menomati, le larve macabre e le maschere grottesche, come nelle allucinate *diableries* di Bosch, popolate di essere umani con il volto livido e il corpo piagato, da lemuri, da animali orribili e malefici, da forme vegetali, affioranti come mostruose concrezioni della terra sullo sfondo di un paesaggio magico e demoniaco, dominato da occulte potenze abissali.

È storia, dunque, dei dolori del mondo, delle sofferenze di creature soffocate dal peso di un lutto immane, espresso nelle forme agghiaccianti e laceranti della lamentazione funebre. In quanto tale, essa non è idealistico sviluppo progressivo, dotato di una sua intrinseca logica, ma confuso viluppo intrasitivo, bloccato in una chiusa fissità spettrale, che si articola nei significanti della scrittura allegorica; pertanto, è aprospettica, omologa, quindi, alla struttura compositiva delle raffigurazioni emblematiche, in cui spesso è assente l'illusione ottica della profondità prospettica dello spazio.

Le consolidate e false convenzioni umane vengono irrisse e destabilizzate da questa storia, che recupera la centralità della morte, in una società tendente a rimuoverne l'idea e a organizzare la cosiddetta «solitudine del morente».¹³ È infatti, storia nascosta, sotterranea e notturna, che non esalta, come nella sintesi estetica della dimensione simbolica, la pienezza ottimistica dei valori umani in senso tradizionale e classico, ma li sottopone a una furiosa e sistematica demolizione, fino a distruggerli e a contemplarne sinistramente le spoglie, come relitti di un terribile naufragio.

¹³ N. Elias, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Se la palingenesi e la resurrezione, promesse inizialmente da quella «parlèta frisca di païse», dalla «parola» della poesia, che può nascere come l'erba in un muro e spuntare al mattino come un bel fiore, si sono rivelate illusorie, tuttavia, nella poesia dialettale di Pierro, proprio la storia della caducità diventa allegoria della salvezza dal mondo pietrificato, scheggiato e subumano. La notte, che inghiotte ogni cosa e prostra nella più cupa disperazione, dovrà pur passare: «à t' 'a spiccè»; e, allora, anche per i deboli e gli emarginati potranno esservi le ali del riscatto dal dolore e dalla sofferenza.¹⁴

Il poeta, inaspettatamente pugnace e combattivo, si erge con sdegnosa e titanica fierezza contro le avversità e le ingiustizie del mondo, senza sperare in vane consolazioni, ma fidando - come l'ultimo Leopardi - solo in se stesso, nella forza della propria accettata, desolata solitudine. Con tutta la consapevolezza dell'irreversibilità di questa sorte «don Albino» può senza esitazioni riaffermare quel che la *mascije* della sua lirica ha sempre essenzialmente promesso.

E nn'agghi' 'a rijale pó' tante scille
a chi i'è débbye e suue com'a mmi.

¹⁴ Sull'«energia vitale», che nella poesia pierriana bilancia il motivo della morte, cfr. D. Ferola Di Sabato, *L'universo magico di Albino Pierro*, «Studi e problemi di critica testuale», ottobre 1986, n.33, pp. 159-183 (ripreso in Id., *Percorsi critici*, Napoli, ESI, 1989, pp. 89-119).

Luciano Formisano

La civile memoria di Albino Pierro

Che la poesia di Pierro si presti a una lettura che ne valorizzi soprattutto il dato archetipico, mitopoietico, è cosa inevitabile e in certo senso rassicurante, confermandoci, se mai ce ne fosse bisogno, che a differenza di certi suoi critici Albino non gioca a fare l'etnologo. Ma una lettura di questo tipo mostra tutti i suoi limiti e in ogni caso la *mise en garde* di un intenditore come Giovanni Battista Bronzini è un eccellente viatico da consigliare ai recidivanti.¹ Diverso è il caso della critica che per brevità dirà attenta ai valori formali: pericolosa per la sua pretesa di un'asettica oggettività e perchè coraggiosamente esposta a facili fraintendimenti. Per la quale, più che il grido di scandalo degli antiformalisti (ma la critica delle forme è di necessità formalismo?), imbarazza il *rappel à l'ordre* dei linguisti ingenui per i quali la 'lingua di Tursi' è la 'lingua di Pierro', sicchè ogni attentato alla prima si riverbera, sciaguratamente, sulla seconda. Nessuno dubita ad esempio che

¹ Cfr. G.B. Bronzini, *Vita e morte nella poesia di Albino Pierro*, in *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, Atti del Convegno di studi, Salerno 2-4 ottobre 1985, Napoli, ESI, 1989, pp. 45-64, particolarmente pp. 46-7.

elaborando il suo sistema grafico Pierro sia mosso da esigenze di tipo documentario, da un profondo rispetto (e come potrebbe essere altrimenti?) per la lingua del suo paese. Resta da vedere se i dialettologi riescano anche fabbri del proprio parlare. Pierro lo è, e proprio là dove sottoponendo a ragione metrica il suo dialetto, lo trasferisce sul piano delle grandi lingue di cultura: il trattamento delle vocali deboli in uscita omologa il tursitano al francese o al portoghese della poesia. L'averlo dimostrato, con un orecchio al verso prima, e con l'occhio, poi, alle varianti, può sembrare una «speculazione critica», ma non per la semplice ragione che «la si renda con *-a*, o la si renda con *-i* o... con *-e*, la sostanza fonica non cambia affatto».² La storia delle letterature romanze, a cominciare dai *Giuramenti di Strasburgo*, ci pone continuamente dinanzi a simili problemi di resa grafica, ma non è questo che importa; conta invece che, indipendentemente dalla grafia adottata e dalla realizzazione fonetica di superficie, la ragione metrica imponga una dizione 'colta' corrispondente alla struttura fonematica profonda (nel senso chomskyano o della fonologia prosodica inglese), la stessa che l'interferenza con l'italiano e la coscienza etimologica del parlante tendono a privilegiare nella scrittura in quanto rappresentazione ideografica.

Infine la «microfisica»: tale è apparsa, nell'affettuosa prefazione di Walter Pedullà, l'«impresa titanica» di Giorgio Delia nello smontare e rimontare quel «congegno assai complicato» che è la poesia di Pierro.³ Un'impresa cui va tutta la mia simpatia, anche se non nascondo che il vedermi promosso a interlocutore privilegiato

² Così Pasquale Stoppelli nel suo contributo *Minuzia di pronuncia tursitana* (in *Il transito del vento*, cit., pp. 353-358, a p. 355). Il riferimento è a L. Formisano, *L'ultimo "Metaponto": miraggio e realtà della variante*, in *Pierro al suo paese*. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro», Tursi 30-31 ottobre 1982, a cura di Mario Marti, Galatina, Congedo, 1985, pp. 129-170.

³ Cfr. G. Delia, *"Metaponto" e dintorni. Avviamento all'opera di Albino Pierro*, Castrovillari, Il Coscile, 1990.

della variantistica pierriana ingenera in me un allarmato imbarazzo. E non solo per ragioni diciamo tattiche (che i fraintendimenti di cui sopra bastano a giustificare), ma per l'insegnamento contenuto in una battuta di Gianfranco Contini in risposta a certe obiezioni di ordine tecnico sulla sua edizione di Montale; e cioè, in buona sostanza, che i viventi sono viventi, esigono insomma un'entomologia 'discreta' che non ne infilzi le parole come tante farfalle. Che poi i poeti possano sentirsi a loro agio tra le farfalle, è un altro affare. A noi basti il richiamo di Mario Marti alla consapevolezza della «precarietà» in cui versa la critica quando si eserciti su autori in piena attività, anzi per loro natura imprevedibili.⁴ Anche perchè il discorso potrebbe spingersi più lontano, ai limiti direi dell'impertinenza, ipotizzando una qualche sensibilità dell'autore nei confronti dei suoi critici: citato Montale, è sufficiente rinviare al 'continismo' di Gadda.

Tali a un di presso le mie riflessioni nel considerare quale possibilità concreta mi restasse di dire qualcosa di nuovo (e di vero, soggettivamente parlando) sulla poesia del celebrato, quando il caso ha voluto che m'imbattessi in *U terramote*. Non, si badi, nella ristampa fattane nel primo numero di «Poliorama» (1982), e nemmeno in quella successiva di *Si pò' nu jurne* (1983), ma proprio nella prima edizione, nella terza pagina della «Gazzetta del Mezzogiorno» del 24 dicembre 1980.⁵ Nella nuda solitudine di un *pliego suelto*, il *planctus* del poeta mi si offriva in tutta la sua tragica attualità. La vigilia del Natale del 1980 Pierro lanciava un messaggio di denuncia e di fratellanza non ancora imbrigliato da occasioni critico-celebrative o editoriali. Nessun collegamento a posteriori, dunque estrinseco, con la tematica del paese e degli affetti privati (la serie 'A *ciuccia d'acciprèvete*, *A Tommaso Fiore*, *Adduurète*,

⁴ Cfr. la *Sintesi conclusiva* a *Pierro al suo paese*, cit., pp. 255-259, in particolare p. 256.

⁵ Da cui cito.

Ciccille e Ntònie di Si pó' nu jurne; i *Ricordi a Tursi: feste e calamità* della ristampa in rivista),⁶ bensì una memoria ancorata al presente attraverso la messa a fuoco progressiva di un ricordo d'infanzia, da «Si mi n'arricorde! / I' ére zinne» (un'esclamativa che si pone a ideale prosecuzione di un dialogo sottaciuto) a «E averamente, mò», con quello che segue. Ne è segno la dilatazione, anch'essa progressiva, del discorso, dagli otto versi della strofa iniziale ai ventisei del *planctus*, al termine dei quali la prospettiva della casa dell'infanzia (la specola del fanciullo «arranzète a lu balcone») si trasforma nello strazio perennemente rinnovato sulla pagina dei quotidiani («sti giurnèhe, / ca pàrene martelle / nda chille vucche a sciàffre d'i campène»). Il reticolo dei rimandi interni è del resto parlante: da «u casamente trimàite» a «nun lle spìccete cchiù di trimè / chilla pòura terra sfurtunète»; dal lamento «dolce dolce» del cuculo («nu cucche duce duce si lagnàite») a «[...] duce duce e càvere nd' 'a ricchie» (e nell'ultimo verso: «cchi ll'occhie duce»); dal vento premonitore della seconda strofa («[...] ll'aspittàite / u terramote com'a na timpèste / ca nd'u vente le sèntese vicine») alla «raggia di vente» che spazza i precipizi, ma che poi cede al «venticèlle» messaggero della solidarietà del fratello lontano («a tutte quante vùie, cchiù c'a ll'ate, / mi cùrrete u pinzère mò ca chidvete, / e duce duce e càvere nd' 'a ricchie, / com'a nu venticèlle, / vi dicete chiangenne c'a nu frète / pur'a gghille u core le dòute»). Una solidarietà che non si traduce in una facile consolatoria: la morte presentita o ritualizzata su cui si concludono le due strofe centrali (la terza e la quarta) si materializza nello scenario apocalittico dei «morte supra morte, / mure sciullète nda grire e nda

⁶ E poco importa che in quella ristampa la poesia sia introdotta nella sezione delle Testimonianze, a glossare due lettere di Carlo Betocchi, rispettivamente del 16 e del 18 ottobre 1981. Ché anche nella rivista, come in *Si pó' nu jurne* (dove chiude la sezione *Poemetti*) il componimento viene di fatto integrato a una raccolta su base tematica. La caduta della data, cioè di un elemento attualizzante, è, del resto, significativa.

scante». Non più dunque, o, piuttosto, non soltanto, il «muragghione àvete e sciullète / d' 'a chèsà meje» di *Com'agghi' 'a fè?* (Pur' a mmi, mó), e nemmeno il «muraglione» metafisico della *Terra d' u ricorde* («Nun c'è nisciune, Guì, / ca si pó dè na mène; / eppure l'amm' 'a rèje / stu muragghione àvete d'u munne / menze sciullète» [A Guido Capitulo]), ma la desolazione delle popolazioni meridionali martoriate dal terremoto, di cui, attraverso la memoria del suo concittadino in esilio, Tursi diviene in qualche modo un emblema collettivo.⁷ Non manca, è vero, la prospettiva di un piano analogico, di un'interpretazione 'figurale' che nei «pòure mahète», nei «pizzente / cch'i mène nchiuvète a la balaùstre» di una chiesa (e nel poeta «nchiuvète / nd'u curnicione a stozze di na chièsie / menza sciullète» di *Dopp' 'a feste* [Metaponte]) rivede l'immagine del Cristo inchiodato sulla croce; nel terremoto di ieri e di oggi, quello della crocifissione («Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt» [Mat. 27, 51-52]). Ma si tratta di un Cristo sfigurato dal dolore, messo al martirio per una seconda volta («n'ata vote a la cruce»), né Pierro ci dice se nel grido del Figlio risuona la voce divina di Luca (23, 46 «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum») o quella, forse troppo umana, di Matteo e di Marco (27, 46/15, 34 «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»). Certo è che il Natale del 1980 non è di Resurrezione, ma di Passione, mentre il sospetto di un facile ripiegamento sulla fede è allontanato dall'irrevocabile rima baciata della chiusa:

⁷ In questo senso, il coinvolgimento, sia pure parziale, del 'paese' nel terremoto è un dato tutto sommato irrilevante. Lo suggerisce opportunamente Betocchi nella lettera del 18 ottobre: «per la singolarità di aver toccato anche Tursi, la sacra Tursi della tua poesia, questo poemetto dovrebbe essere elevato a emblema della sventura tradizionalmente italyca» («Poliorama», cit., p. 313).

(mbàreche com'a Criste
 n'ata vote a la cruce
 d'addù le chiàmete u Tète
 cchi ll'occhie duce, sì, ma strautète).

Non la rima della speranza, facile e scontata (la rimalmezzo *cruce / duce*) ma quella del dolore, ben altrimenti impegnativa, e infatti ripercossa a ritroso (*frète / Tète / strautète*, quest'ultimo un *hàpax*)⁸ a garanzia di una non retorica solidarietà.

Se non mi ha fatto velo l'accorata bellezza di questi versi, il nostro poemetto si inserisce a buon diritto in quella linea evolutiva della poesia di Pierro che Marti ha definito come un «progrediente cammino dal passato al presente, dal sogno alla realtà, dall'evasione alla denuncia».⁹ Certo, predomina, soprattutto nelle strofe iniziali, la poesia della memoria, di cui il «casamente», la 'patria piccola', è forse il simbolo più evidente, mentre non manca nemmeno un rinvio ai versi antichi della *Terra d'u ricorde*: «Pure mó u vente fiscàite / nd'u strittue d'u Barone, / trimàite u casamente» (*Stanotte*); o al terremoto di *Metaponte*: «avògghie di le fè u terramote / com'a tanne nd' 'a 'stète» ('*A posta*). Nè l'immagine deformata delle «vucche a sciàffre d'i campène» (un'altra occorrenza in *Curtelle a lu sóue* [*U curtilluzze*): «'Mannagghie a la Maielle' / putìsa sente / di na vucche di sciàffre») è sufficiente per trasformare la denuncia nella violenza di '*Sti mascre*, pure perfettamente contemporaneo, a norma del «finito di stampare» (20 dicembre 1980) e dello stilema «'a raggia di (d'u) vente», poi passato anche a *Ci uéra turné* («'a raggia di nu

⁸ Mi rimetto giudiziosamente a Vincenzo Tisano, *Concordanze lemmatizzate delle poesie in dialetto tursitano di Albino Pierro*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 1985.

⁹ Cfr. M. Marti, *Pierro dopo i "Curtelle"*, in *Pierro al suo paese*, cit., pp.197-212, in particolare p. 199.

vente»).¹⁰ Resta il fatto, a edificante conferma delle osservazioni iniziali, che la lingua di Tursi, quand'anche adibita a raffinatissimo idioletto della poesia (una poesia che Contini ebbe a definire «materica, cioè soprattutto poesia di se stessa, poesia della parola in cui si esprime»),¹¹ conserva intatto il suo valore di una testimonianza dentro la storia, di una memoria mantenuta in vita con civile coraggio.

¹⁰ Elementi lessicali caratteristici delle poesie posteriori al 1970 sono «frùscue» (*Famme dorme*, 'A ciuccia d' 'acciprèvete, *Frète meje*; ma «fruscuui»cchie già nel *Picccicarelle*), «scattuse» (da *Famme dorme* alle *Dieci poesie inedite* del 1981, a *Ci uèra turnè*), «surgicchiue» (*Com'agghi' 'a fè?*, mentre il positivo «sorge» è già nel *Picccicarelle*). A parte vanno considerati, ovviamente, i funzionalissimi *giurnèhe*, pure anticipati in *Eccó 'a morte?*, ma nel descrittivo «t' avise fatte 'a cùppue cchi nu stozze / di giurnèe» [*Tre vote ha' chiante forte*].

¹¹ Nella postfazione alla traduzione francese di *Com'agghi' 'a fè?*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1986, p. 80.



Giorgio Delia

Pierriani, naturalmente...

Se il discorso che si va a iniziare prende come tema quello su indicato, lo si deve a una premurosa lettrice che, constatata la lacuna bibliografica, gentilmente ha esortato lo scrivente a «inquadrare Pierro nel più vasto contesto della storia culturale, laddove risulterebbero evidenti debiti ed imprestiti ma anche proiezioni circa la capacità di Pierro di condizionare o suggestionare o comunque arricchire la letteratura in fieri».¹

È un'esortazione da accogliere, almeno in questa sede, non in tutte le sue implicazioni, non in quelle più 'vaste', che, proprio in tale direzione, a non premettere altro, porterebbero a far fruttificare (come, purtroppo, persino dagli esegeti più attenti non è stato fatto finora, e sarebbe tempo) quanto Cesare Zavattini manifestava in una

¹ R.M. Fusco, recensione a Giorgio Delia, *Metaponto e dintorni. Avviamento all'opera di Albino Pierro*, Castrovillari, il Coscile, 1990, «Quaderni meridionali» VI, n. 15, pp. 45-47 (cit. a p. 46).

lettera datata 5 giugno 1971 (come qui, salvo i convenevoli, già edita da Tullio De Mauro):²

Caro Pierro, come vorrei essere capace anche io di scrivere poesie nel mio dialetto (mi sembra che varrebbe, riuscendovi come Lei, a diminuire lo spazio tra l'essere e l'esprimersi). Ma è così greve, voluminoso. Forse noi siamo noi, e Lei lo dimostra ancora una volta, a dare alle parole il loro vero peso, il loro vero senso [...].

Beninteso, sarebbe più che un'amichevole confidenza, dato che Zavattini da lì a poco (1973) dirà, ovviamente in dialetto, con versi poi eponimi, «Sa pudés stricarm' in d' na parola / a durmirés». Il senso del suo 'frammentismo' ne verrebbe sicuramente rischiarato.³

Inoltre, per meglio delimitare e picchettare il territorio, tornerà utile quanto Contini scriveva per il convegno di Tursi:⁴

Una riprova della situazione-limite occupata da Pierro consiste nel fatto che, nonostante il prestigio irradiato dalla sua opera, egli non abbia finora avuto scolari. Mi pare che si comincino ad avvertire tracce del suo passaggio in catecumeni meridionali lontani dalla sua tipologia dialettale, per esempio in Puglia, ma sarà, se sarà, storia di domani.

² Cfr. T. De Mauro, *Luzzara in poesia*, «Paese Sera», 22 novembre 1974, p. 3; poi, col titolo *Luzzara in poesia secondo Zavattini*, in Id., *Le parole e i fatti. Cronache linguistiche degli anni settanta*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 233-236 (rif. a p. 233).

³ Più recentemente, su tale peculiarità, F. Brevini, *Zavattini poeta nel dialetto di Luzzara*, «Il Ponte» XLVII giugno 1991, n. 6, pp. 98-111; e, dello stesso, cfr. anche *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 324-326.

⁴ Si veda G. Contini, in *Pierro al suo paese*. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro», Tursi 30-31 ottobre 1982, Galatina, Congedo, 1985, pp. 261-267 (cit. alle pp. 264 sg.); poi anche in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 179-185 (cit. alle pp. 182 sg.).

Poco più oltre:

Sta di fatto che oggi Sant'Arcangelo ha una sua "scuola" [...], Pierro da Tursi regna in solitudine.

Continuerà ad apparire tale anche nella recente antologia di Franco Brevini.⁵

Certi ormai che il dialettale non ha più bisogno della porta di servizio per entrare nelle storie e nelle antologie delle lettere patrie, le più ultime e autorevoli ricognizioni, si dice di quelle non viziate da anacronistici pregiudizî o compromesse da esigenze di 'scuole', più che a offrire patentini che riconoscano i 'diritti' di quei 'minori', recependo quello che, in passato, la filologia e la critica più avvedute sono andate asserendo (a volte in modo quasi clandestino), per non dimidiare il portato della poesia *tout court*, si sono avvalse della presenza eterodossa dei Di Giacomo, Tessa, Giotti, Marin, Pierro, Guerra, Loi e, principi di nuove stagioni, Pasolini col felibrismo marca Casarsa della Delizia, Zanzotto con lo sperimentalismo in solighese.

È potuto accadere ciò, essenzialmente perché la 'fortuna' del dialetto in poesia viene raccomandata da ragioni, modi e mezzi (dalle cure dei più valenti studiosi, accademici o militanti che siano, agli editori, alle edizioni, ai cicli di distribuzione, a convegni e agoni letterari etc.) non del tutto diversi da quelli della lingua.

Infatti, a proposito di quegli stessi di cui sopra, non è pensabile un discorso che prescindendo dalla dialettica antitetivamente ingaggiata, all'interno della stessa tradizione letteraria, con gli autori in lingua; non solo perché non pochi di loro lo sono in proprio, ma perché, nella poesia nostra contemporanea, quelli che dianzi sembravano poli di una realtà, inavvicinabili, diventano, pur se distinti, eterogenesi dei fini, sempre più rapportati e simbiotici. Più in

⁵ AA.VV., *Poeti dialettali del Novècento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. XXX-611.

particolare, tenendo presente che il poeta 'in dialetto' non si limita (come ancora poteva accadere agli inizi del Novecento, specie nei confronti del Pascoli) a utilizzare l'effetto qualitativo e quantitativo della variante colta, la poesia in lingua, indice palese, questo, di una certa subalternità, ma, autonomamente, alla pari con gli artefici di quella, elabora e influenza proficuamente non solo le frange esangui della lontana e attardata provincia vernacolare, quindi, all'avanguardia, sperimenta e partecipa incisivamente, con costanza e continuità (specie in questi anni più recenti), al rinnovamento espressivo del più alto e significativo patrimonio letterario.

Tali premesse sono tese a giustificare, per una parte, la prima, l'esigenza e l'esistenza stessa dell'intervento; per un'altra, la seconda, a mostrarne meglio i limiti. Infatti, se è ben chiaro quanto ivi espresso, altrettanto risulterà che l'ottica regionale, anzi 'zonale', che si andrà a ritagliare, oltre che arbitraria, potrebbe essere alla fine riduttiva.⁶

Dopo quanto detto sopra, solo a un autore, che, con la propria poesia in lingua (Pierro, iniziando a pubblicare alla fine del 1938, collezionò ben otto raccolte), aveva maturato e 'attraversato' le esperienze dei contemporanei (poco conta se più tardi rinnegati), poteva riuscire l'intrapresa di *inventare e dare*, primo, a un dialetto

⁶ Se Brevini, in *Poeti dialettali del Novecento*, cit., e, più recente, in *Le parole perdute*, cit., ha voluto mostrare (cfr. in quest'ultimo, pp. 69 sg.) che «lo schema regionale che ancora, seppure con qualche difficoltà poteva funzionare ai tempi dell'antologia di Pasolini e Dell'Arco, risulterebbe del tutto anacronistico oggi» (anche se più in là, a p. 141, farà appello alla «categoria della "lombardità"»), da contro canto, Giacinto Spagnoletti e Cesare Vivaldi, curatori dei due tomi della *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, Milano, Garzanti, 1991, nell'introduzione (pp. XIV sg.), affermano: «La parte maggiore, la più stimolante, di tali rapporti ("gli imprestiti", "le suggestioni" etc.) va ricondotta nell'alveo regionale, dove ritrovare i precedenti naturali della propria musa è, fra l'altro, per ogni poeta in dialetto un modo di autenticarsi, di riconoscersi. Nella memoria viva della poesia quel che rimane, ancora più che un calco etnico-geografico, è il corredo dei segni, dei simboli, o immagini-chiave che si depositano nel lessico, nella morfologia dei vari linguaggi. Essi formano la vera integrazione della poesia dialettale a quella nazionale».

'astorico' una forma e un afflato artistico con cui meglio veicolare la propria *Weltanschauung*.

Complessivamente dovrebbe risultare proficuo un richiamo al dato che l'attuale, amorevole (anche se, agli occhi dell'interessato, non ancora in proporzione ai meriti) e, in taluni casi, autorevole attenzione alla poesia in lingua italiana di Pierro, di Albino Pierro uno e diviso, pare essere stata stimolata, altrettanto indubbiamente, dai frutti della già dianzi assai più celebrata sua rivelazione / rivoluzione in dialetto (tra i critici versa ancora il dubbio, si stava per dire l'adiaforia, se la stessa sia stata in virtù di uno stato d'animo dell'autore e/o uno stato dei tempi).

Ancora, lo provano gli aggiornamenti apportati ai primi esiti tursitani che, concepiti in vista di un'opera nuova e diversa (scilicet *Metaponto* garzantiano), in qualità di modelli, operativamente, agiscono in modo assai più incisivo; tanto che quelli in lingua sembrano più lontani (non solo perché primogeniti e 'datati' all'origine) di quanto in vero cronologicamente non siano. È una distanza ideologica e poetica quella di cui si tratta. Non casualmente, fuori di casa, le traduzioni nelle lingue estere hanno privilegiato il versante tursitano.

Non si capirebbe l'anelito di Zavattini se non considerassimo che la prima delle novità, per chi si occupi di cose pierriane, è quella che con Dante chiameremmo «gloria de la lingua». Altrove, considerando l'esile tradizione scritta in dialetto lucano (pure quella di Tursi), in definitiva poco o punto di rinomata dignità d'arte (non bastano pochi, inconditi versi vernacolari per mettere in discussione siffatta consolidata primazia), quindi *quin fuerint ante Homerum poetae*, si è affermato che in Pierro «il dialetto è stile». ⁷ Nel senso in cui di quest'ultimo dice Roland Barthes. ⁸

⁷ Cfr. G. Delia, *La «parlèta frisca» di Albino Pierro*, Cosenza, Periferia, 1988, in particolare il paragrafo *Dialetto e stile*, note e appendice annesse. Dello stesso, cfr. anche *Atti e altro sui versi di Albino Pierro*, «Quaderni meridionali», gennaio-giugno 1990, n.

Se poi Tursi non è diventata Sant'Arcangelo di Romagna, o forse anche Casarsa, vale a dire che non ha avuto *accanto* e, tanto più, *dopo* Pierro il felibrige dell'«Academiuta», né, come poteva accadere a Tonino Guerra, un canone di esperienze varie quanto notevoli, come quelle di Raffaello Baldini, Nino Pedretti, Gianni Fucci e Giuliana Rocchi, per rimanere tra le presenze più attestate, se Tursi non è tutto ciò, sarà stato pure perché è più lontana da parte del Tursitano l'idea di apostolato (sempre suscettibile di equivoci populistici di cui, per alcuni aspetti, non vanno sempre esenti né Pasolini, né Guerra), così come orgogliosamente in quel di Monteverde romano si staglia più 'isolata' la persona e insofferente la figura del demiurgo nei confronti di chi vorrebbe tampinare più o meno direttamente il suo operato mitopoetico.

Se oggi, nel pierriano luogo naturale, a Tursi, non è materia se non per un capitolo sull'uso di scrivere versi in provincia, calie rispetto ai versi adamantini del maggiore loro conterraneo, a petto di una simile situazione, non bisogna sentirci agnostici, né partecipi di coloro, ancora più vitandi, che, fonte libri mal (o forse mai) letti (letture cursorie semmai), pre-giudicano, tacciando gli autori del non del tutto onorifico titolo di rimaneggiatori, relegando gli esiti tra la rigatteria delle soffitte.

Da una parte, conveniamo nel lodare deliberatamente il tentativo e la perseveranza (se 'tentare' e 'perseverare' sono comunque azioni lodevoli) dei Bruno e dei Campese; dall'altra, vorremmo che più spesso si mettesse in dubbio, con fondamento, se tutto ciò che è oggetto di scrittura, prima, e pubblicazione, poi (il discorso varrebbe non solo per la provincia), sotto l'etichetta

12-13, pp. 25-33 (in particolare p. 33); "*Metaponto*" e dintorni, cit., la nota n. 54 di p. 31, e p. 45 (anche per i rimandi bibliografici sul rapporto 'dialetto lucano di Tursi' - 'lingua di Pierro').

⁸ Cfr. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, 1975 (trad. it. di Gianni Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980, p. 89: «lo stile è in qualche modo l'inizio della scrittura [...], dà l'avvio al regno del significante»).

'poesia' (meno impegnativamente, più convenientemente potrebbe essere detto 'versi'), è veramente *póiesis*. Vale a dire se ne ha i connotati. Ma, si chiederà, che cos'è la poesia? Ovvio, la domanda è retorica. Investe i massimi sistemi e, in quanto tale, non può che rimandare continuamente a se stessa per essere spiegata. Non è qui la pretesa di rispondere. Si dica solo che non appare altrettanto difficile discernere il mero materiale inerte (soccorra di nuovo l'etimo), raccattato seguendo il filo delle correntie più caduche dell'immaginario o sia pure attingendo dalle novità più vere, venate, velate.

Una 'suggerione' meno inibitoria sembra che il nume tutelare Pierro eserciti appena fuori di Tursi, dentro la 'zona'. Pensiamo soprattutto a due autori che, sia pure per vie diverse e non mancando di produrre eresie, ricevono l'aire da quell'esperienza: Giacinto Luzzi e Dante Maffia.⁹

Posto che questi autori si servono di uno strumento espressivo (il dialetto sud-lucano-calabrese di Oriolo e Roseto, rispettivamente), nella sua specifica varietà non certo letterario luogo comune, non già 'detto', la loro poesia viene a situarsi alla periferia del dicibile. È segno di un *dire* più 'naturale' e 'libero' dal quale sgorgano frenetiche metafore. È pratica, per un verso, di un dire 'in parole povere'. Una poesia 'povera' (*U Ddije poverille* è emblematicamente il titolo titanico-vittimistico di una *plaque* del Maffia), alla quale solo dà levità uno spolvero di indefinitezza memoriale; organizzata in forme prosodiche e metriche alquanto

⁹ Il grado di incidenza del modello pierriano è assai visibile nell'opera del Luzzi. Si osserva infatti un netto cambiamento di stile (dalla grafia, ai temi, ai metri) dai suoi incunaboli, datati primi anni Cinquanta, ai testi recenti (cfr. Giorgio Delia, *Incunabolo di Giacinto Luzzi*, «Il tiraccio» XV luglio-agosto 1989, n. 7, p. 4; l'affinamento progressivo della materia dialettale procede tuttora nella direzione ivi indicata, semmai più stringente si fa il confronto con la 'grammatica' dove più l'autore vuole spingersi ad usarla secondo registri più ampî. Il riferimento va al rapporto liricità/coralità del recente poemetto drammatico *Bufera*, Castrovillari, il Coscile, 1990).

varie e in questa varietà libere. Per un altro, in connubio, felice intreccio e biunivocità, poesia colta, da cultura che vuole segnare uno scarto dagli spersonalizzati linguaggi dominanti, dalle convenzioni ufficiali, espresso con spregiudicatezza e firmato da chi soffre e smaschera le contraddizioni di certe «buone maniere».

La poesia di Luzzi e Maffia sembra inserirsi in quella linea che, cogliendo una dinamica in atto, per ribaltamento dei fronti, usa il dialetto come séguito di un *understatement*, conseguenza della necessità che la letteratura ha nei momenti di crisi della sua sostenutezza (entrambi gli autori hanno precedenti in lingua) di calarsi in basso, nell' informe, per stabilire maggiore sintonia tra l'essere, le parole e le cose, per trarre dal materico linfa vitale per un io delegittimato (non meno della ragione del fare versi) dalla degradata esperienza quotidiana. Quindi non con finalità di comicità o di realismo (morale, sociale o politico che sia), ma eminentemente liriche. Ovviamente, carnevalizzando gli stili, dando l'umile come sublime.

Al confronto, quella di Luzzi, autore *déraciné* come gli altri in oggetto, appare la più intrisa nell' *humus* dialettale, quasi in proporzione del fatto che minore è la distanza che attualmente lo divide dal 'paese' rispetto a quella intercorrente dalla più lontana Roma di Pierro e Maffia.

È stato detto con proprietà che Maffia suole «porsi di fronte alle cose con l'incantata freschezza di chi ne aveva dimenticato il senso, o il sapore antico»;¹⁰ Luzzi, ancora più 'primitivo', con testi come *È nate nu criature*,¹¹ nella sua scarna nominazione

¹⁰ AA.VV, *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, cit., vol. 2, p. 1089.

¹¹ G. Luzzi, *Bufera*, atto IV, p. 65: «Na cammarelle stritta stritte, / na finestre cu li purtilline chiuse, / nu scanne i cirase pittate gialle, / nu quate da Madonne nu mure, / tri siggi i paglie. / 'Minze, na buffette, / anniuirute i fume. / Na 'uancelle i crete, / nu pare i bucchire. / Fore u bauccone / na rize i pume. / Ndu fucuaru nu zippone stutate. / Nu cane si scuteuide i puce. // Nu gride, come purche accise, / fà trimà menza Terre. // Nda na cammarella stritta stritte, / nu criature grapide l'ucchie / e chiane chiane / va spijanne u

parallelistica e, tutt'uno, l'indeterminatezza, ci indica il modo in cui la realtà nasce a uno sguardo ancora incerto e come lo spazio appare quale lo *vede* e lo *conosce* per la prima volta un essere non ancora capace di dare contorni esatti e distinti, quindi rapporti agli oggetti che abitano quello spazio. Una poesia, quella citata, che, come altre dello stesso autore, ottiene senso (o meglio sensi) dall'ultimo verso, più che dal passato prossimo del titolo. Luzzi, non tragga in inganno l'inizio nomenclatorio, per evocazione ci fa (intra) vedere («spiare») non *il* ma *uno* dei mondi possibili attraverso l'occhio semplice, essenziale (anche i pochi aggettivi non hanno un valore esornativo), impregiudicato di «nu criature».

Una nascita, la sua, che, segnata da «nu gride» a un tempo materno, filiale, ferino, cosmico, come nella *Genesi*, è l'uscita dall'Assoluto, dall'Essente, è la perdita di *un* mondo senza spazi e senza tempo (importa poi a chi volesse sondare la psicologia dell'autore che l'acquisto esistenziale e già esistenzialistico, comporta «na cammarelle stritta stritte / [...] cu li purtilline chiuse»). In questo componimento la figura principe (non l'unica; palmare, in apertura, l'anafora) è il climax. Infatti, secondo un procedimento già collaudato (esemplare è «Com'a nu re»), Luzzi, qui, di verso in verso, ascendendo per gradi, fino all'ultimo, rappresenta quella che con un ossimoro si oserebbe chiamare la presenza dell'assenza. La chiusa, si diceva, è la chiave della poesia (e, si vorrebbe ardire, non solo di questa in particolare) perché vivifica taumaturgicamente il «quadretto», l'apparente natura morta e fa vedere *oltre* («Fore» termine caro pure a Maffia) l'angusto, chiuso spazio-tempo della cameretta.

munne.» Rispetto al primo getto nelle due strofe finali si evidenziano alcune varianti, le più notevoli delle quali dovute senz'altro alla contestualizzazione scenica del componimento: «Nu gride, come nu purche accise, / è fatte trimà menza Terre. // Nda na cammarelle stritta stritte, / nu criature grapi l'ucchie / e chiane chiane / ji' spijanne u munne.»

Nelle migliori delle inedite di Luzzi diviene più esile il filo della nostalgia del tempo pregresso e quasi tace l'estenuazione delle memorie del piccolo mondo paesano, in ragione di un'opzione verso forme liriche che resecano ove l'epos popolare aveva più incidenza, di un avanzamento sostanziale della stravaganza, dello sberleffo carnevalesco, soltanto in filigrana presenti in *Na notte* (Castrovillari, il Coscile, 1988). È in questo terreno che attecchiscono i pierriani «grumi di follia» (Contini); solo si dica che, a differenza del Tursitano, Luzzi procura di dare a queste esperienze 'altre' che i più dall'apparenza giudicano e stigmatizzano come aberranti (follia, incesto etc.), una scialbatura umanistica e, aggiungeremmo, antipsichiatrica (beninteso, antipsichiatria intrisa di motivazioni fenomenologiche ed esistenzialistiche di un Foucault, o dei Laing e Couper).

La follia di cui parla Luzzi è di volta in volta quella rinascimentale, ariostesca, erasmiana, cifra dell'inquietudine dell'uomo; la malinconia dei romantici, il dissidio tra ciò che l'io è per se stesso, nell'interiorità, e la veste attraverso la quale viene vista e tendenzialmente plasmata la sua immagine dagli altri, nella società, a fronte dell'etica vigente; più spesso, presentandosi come disordine e antisocialità, è sinonimo di denudamento, eliminazione delle differenze connotate dal modo di vestire. Luzzi, partendo dalla difficoltà di dirimere normalità e anormalità, savì e folli, fa promanare da questi ultimi energie che, incensurate, sprigionate, hanno l'effetto di denunciare e ribaltare i motivi della loro esclusione, il loro più 'autentico' modo di essere al mondo, dissacrando parametri e comportamenti, convinzioni e convenzioni radicati in un'alienata, alienante società dei consumi.

Spulciando nelle sue opere, la similitudine «come purché accise» (v. 14 del componimento su menzionato), o l'incipit «Pure stamatine / u galle è cantate» (dall'inedito *Sta cruce*), o la violenza metaforica di «Cu quill'ucchie che na vote mi facine tremà. / Ierene

gucchie i gatta sauvagge: mece i guardà rasckavene. E ce guassavene u sanghe» (da *Nu fiore siccate*, inedito) etc., rappresentano stilemi che, pur capaci di brillare di luce propria, ne riceverebbero un'altra se considerati strettamente implicati ai testi poetici pierriani.

Il pedigree delle raccolte di Dante Maffia (su citate: la prima edita a Milano per i tipi di Vanni Scheiwiller, nel 1990; la seconda, da Carte segrete nel 1987) ci dà motivo di pensare a un'esperienza culturalmente più stratificata; tale da consentire la grazia e l'icasticità dell'haiku, l'*esprit geometrique* dell'isosillabismo, le sinestesie della 'poesia olfattiva', il rigore speculativo-metafisico (modellato su autori come Luzi e Zanzotto), il *d'après* (ad es. con *I vecchi*, di altrettanto iconoclasti versi pasoliniani), le traduzioni cristalline da testi di Arnaut Daniel, Giosuè Carducci, Giuseppe Ungaretti etc.. Tuttavia, di fronte a posizioni come quella di Franco Loi,¹² a un tempo troppo stretta e larga, non si può non assentire solo in parte. Conta qui considerare non solo il 'di più' europeo, ma anche il 'non poco' di regionale e di meridionale che la poesia di Maffia sembra ereditare. Non avremmo un autore sì incline al gusto priapeo, si stava per dire alla satiriasi, senza la tradizione dei Duonnu Pantu e degli Ammirà dei quali peraltro è studioso e traduttore.

Inoltre, abbiamo motivo di credere che, per citare solo qualche fenomeno, avremmo metafore su un bestiario meno fornito, spirerebbe meno 'vento', non avremmo ad es. in «Geràne pe Ferènze» (*U Ddije poverille*, cit., p. 167) «crestiène» tradotto «cristiani», troveremmo meno sdrucchioli in rima senza l'esempio pierriano. Di quest'ultimo, a suggello, si confrontino quelle di «Prime i stu caude» (*A vite i tutte i jurne*, cit., p. 21) con i seguenti, tratti

¹² F. Loi, *Una vita dentro il profondo*, «Il Sole 24 Ore» (Domenica), 7 ottobre 1990, p. 20: «la matrice stilistica di queste poesie è più rinvenibile nelle esperienze novecentesche europee che nella tradizione meridionalistica del dialetto.»

dalla raccolta pierriana *Nu belle fatte* (si cita dall'edizione Milano, Scheiwiller, 1977, p. 79, vv. 4-7):

Na vote rìrese
 e na vote chiàngese;
 pò n'ata vote grìrese
 e zumpanne mi vàse.

A commento, assumiamo a paradigma questi versi, pochi, tutti impastati con la stessa sostanza fonica che ritorna quasi anagrammandosi, rilevanti per il dato tecnico (nell'etimo): gradatio sillabica (con assestamento nei due ultimi); rime sdruciole che, sebbene desinenziali, è loro atout, peregrine, dato l'arcaico suono della /s/ latina (la prima e la terza nella loro sottospecie appartengono a quelle ricche, come pure la seconda e la quarta; quindi, una sorta di chiasmo rimico); il sintagma affabulatorio «na vote», che, in anafora, viene man mano spostato al centro del verso dai dilazionatorî «e» e «pó» a indicare lo scorrere del tempo; per tacere (e siamo al senso) del tentennare, vera e propria doccia scozzese, dei sentimenti e degli atti ivi descritti, a indicare l'eterna volubilità femminile. Così come in un'altra occasione¹³ si era servito di un verso serico e irsuto al tempo stesso, panvocalico e ricco delle consonanti più stridenti, «Maronne e diàue, paravise e nfèrne», per esprimere la dialettica degli opposti.

A conclusione di questa inchiesta si può affermare che per autori come Luzzi e Maffia il dialetto è sì la «locutio materna», ma è anche la «lingua di Pierro»; e, soprattutto per il Rosetano, sembra essere determinante una concausa sociologica, sintetizzabile con la parafrasi di una nota *pointe* wittgensteiniana: di ciò di cui non si può fare (vale, sia pure per ragioni assai diverse che in passato, parlare in dialetto) siamo costretti a scrivere.

¹³ Cfr. G. Delia, *La "parlèta frisca" di Albino Pierro*, cit., pp. 55 sg.

Caterina Verbaro

**La metafora somatica:
il crocevia del corpo
nella poesia di Albino Pierro**

«Perché allora rimettere in moto masse rocciose che si sono stabilizzate, hanno raggiunto uno stato di quiete, per imbattersi magari in inserti organici - dei fossili. Le ali dalle venature sottili di una mosca in un pezzo d'ambra. La traccia fuggevole di un uccello in sedimenti un tempo morbidi, consolidata e immortalata grazie a una posizione favorevole. Diventare paleontologi. Imparare a servirsi delle pietrificazioni, trarre dalle impronte su presenze precedenti le forme vive che non si riescono a vedere».

(Christa Wolf, *Trama d'infanzia*)

1. Parole come cose

Presentando se stessa, nella celebre epigrafe di *'A terre d'u ricorde*, come rinascita ed epifania, la poesia tursitana di Albino Pierro manifesta in maniera quasi programmatica la propria tensione

all'autenticità, la propria ambizione di restituire visibilità alle cose attraverso il linguaggio.¹ Alla lingua nuova è assegnato il compito di colmare quel doloroso divario che si estende tra l'oggetto e la sua verbalizzazione.² Si pensi a come, a partire dalla già citata epigrafe che fa da introito al Pierro tursitano, una delle metafore centrali di questa poesia sarà quella della pasqua, ovvero della metamorfosi del corpo in spirito, dell'oggetto reale in oggetto verbale. La lingua tursitana si fa garante di un'adesione al mondo concreto delle origini, riduce l'astrattezza del linguaggio, agevola l'assunzione del reale nel traslato poetico.³ Mediata da una lingua che conosce il quotidiano e il reale, da un antico ed intenso immaginario collettivo insito in essa, da un sistema fonetico fondato su scarti e dissonanze, la nominazione poetica viene ad essere caratterizzata proprio da una semantica del concreto, da una fisicizzazione dei referenti. Da ciò ha origine, tra l'altro, quella forte valenza teatrale dei versi tursitani di Pierro, che traduce in dialogo e apparizione scenica ogni cosa, evento, sensazione evocata dal testo.⁴ Tutto viene a tradursi in

¹ «S'i campène di Paske / su' paròue di Criste / ca hè fatte nghiùre 'a morte, / mó sta parlèta frisca di paise / jèttete u bbàgne e dicete: // "Vinése a què, / v'agghie grapute i porte."» («Se le campane di Pasqua / sono parole di Cristo/ che ha fatto chiudere la morte, / ora questa parlata fresca di paese / getta il bando e dice: // "Venite qui, / vi ho aperto le porte." »); epigrafe a *A terre d'u ricorde*, in *Metaponto*, Milano, Garzanti, 1982, p. 10.

² «VIGORE E DOLORE / e ciò che mi mosse / e sospinse e trattenne: // anni risonanti / alterni, // stormire d'abeti, un giorno, // la dirompente persuasione che tutto questo / sia da dire altrimenti che / così». (P. Celan, *Luce coatta*, Milano, Mondadori, 1983, p. 141). Valgano questi versi anche come spia di una più ampia vicinanza tra Pierro e Celan.

³ «Si potrebbe dire che nel dialetto si esprime una profonda ansia di corporeità linguistica, di fronte all'astrattezza, all'artificio, alla derealizzazione di quella specie di protesi comunicativa che secondo taluni è divenuto l'italiano veicolare». (F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 62).

⁴ Cfr. A. Mango, *Immagini teatrali nelle poesie tursitane*, in AA.VV., *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, a cura di R. Meccia, Atti del convegno, Salerno 2-4 ottobre 1985, Napoli, ESI, 1989, pp. 93-101. Sullo specifico rapporto tra lingua tursitana e teatralità del testo, si veda quanto scrive A. Rossi, *Albino Pierro, «Belfagor» XXXIII 1978*, n. 4, p. 429, e M. Marti, *La poesia di Albino Pierro tra evasione e denuncia*, in *Nuovi contributi dal certo al vero*, Ravenna, Longo Editore, 1980, p. 290.

una complessiva visività, «poiché è soprattutto dal piano della percezione visiva che l'immaginario pierriano attinge la sua maggiore ricchezza metaforica».⁵

È proprio nel segno della visività che viene a risolversi il paradosso di questa poesia: la conciliazione tra una lingua abituata alla nominazione del quotidiano e del concreto, e la focalizzazione degli stati interiori dell'io; ancora, la mediazione tra tensione alla segretezza di una lingua privata ed arcana, ed universalità e condivisibilità di un discorso esistenziale. Per consentire tale passaggio da una narcisistica centralità dell'io ad una sua resa attanziale, dall'astrazione dei sentimenti alla concretezza dell'oggettualità, dall'interiore all'esteriore insomma, la poesia di Pierro deve rendere visibile ciò che per sua natura non lo è: ed è proprio l'opzione linguistica concretizzante del tursitano ad agevolare ed esigere questa traduzione dell'astratto in concreto, dell'interiorità in esteriorità.⁶ Ecco allora che gli oggetti di questa poesia - il paesaggio, la terra, la casa, il bestiario, solo per citarne

⁵ P. Checcarelli, *La percezione amorosa: colori e materiali della poesia amorosa di Albino Pierro*, «Periferia», X gennaio- aprile 1987, n. 28, p. 55.

⁶ «Va notato infine che i nomi concreti («cruce», «terramote», «pêtre», «trisoire») sono più numerosi di quelli astratti («cundanna», «dulore») e che, se ciò può apparire perlomeno singolare in una poesia che in fondo descrive un processo esistenziale e un procedimento intellettuale, è però indubbiamente coerente col carattere di una ricerca poetica volta ad annullare il soggetto nell'oggetto e a tradurre una dialettica interna in immagini terragne di paese, con le sue croci, i suoi terremoti, le sue pietre». (R. Luperini, *Allegoria e rielaborazione del lutto in Albino Pierro*, in AA.VV., *Il transito del vento*, cit., pp. 115-116; l'intervento è poi ripubblicato in R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990). Questa assunzione del concreto nel testo poetico è ricondotta da Luperini all'opzione allegorica di Pierro: «il passaggio dalla lingua al dialetto è passaggio da un procedimento analogico tipico della tradizione simbolista e post-simbolista - procedimento che 'tramuta' un elemento in un altro attraverso l'astrazione e la valorizzazione del simbolo - a uno di tipo dualistico e allegorico, che mantiene la concretezza e la distinzione degli elementi in opposizione, e semmai violentemente li identifica con un rovesciamento dell'uno nell'altro.» (Id., in AA.VV., *Il transito del vento*, cit., p. 119). Per un'interpretazione dell'allegoresi pierriana, si veda anche A. Granese, *Melancholia e allegoria nella poesia dialettale di Albino Pierro*, ivi, pp. 141-200.

alcuni - avranno la funzione di metafore concretizzanti. Tra esse, particolarmente significativo e centrale ci sembra l'uso metaforico del corpo, che nella poesia tursitana veicola in maniera esatta ed esaustiva il discorso sull'interiorità, ed arriva a farsi metafora della poesia stessa, attraverso la continua relazionalità tra vita e morte che in entrambi si rivela.

2. Il corpo che si vede

La nuova poesia in lingua tursitana deve dunque rendere visibilità ai suoi oggetti. Il suo procedimento più tipico consisterà in una traslazione somatica dell'interiorità. «Mi tàgghiete cc'u fridde/ u fihe di nu pinzère / ma nun si virete un sagne»: ⁷ il «filo di un pensiero», per poter essere acquisito dalla poesia di Pierro, deve essere reso visibile, attraverso una traccia di 'sangue'; essa dovrà quindi tradurre in elemento somatico, in tormento fisico, il tormento psichico ed esistenziale. Per rendere visibile quel «sagne», quel sanguinamento che allude al dolore, assumerà il *soma* a proprio referente, traducendolo da essenza meramente biologica ad oggetto esistenziale, luogo in cui gli avvenimenti interiori si rendono visibili. E cos'altro se non una poesia dal dichiarato intento epifanico, già associata in epigrafe alle «paróue di Criste», potrebbe avere questa funzione di svelamento dell'invisibile attraverso il visibile, dell'interiorità attraverso il corpo? E quelle stesse «paróue di Criste» a cui essa si rifà, non sono forse passate attraverso il farsi-corpo del suo messaggio? Le parole cercano allora questo filtro della fisicità - della metafora, e della metafora somatica in particolare - per potere esse stesse consistere.

⁷ *Mi tàgghiete*, in *Ci uéra turnè*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1982, p. 15: «Mi taglia con il freddo / il filo di un pensiero / ma non si vede il sangue».

L'uso metaforico della fenomenologia del corpo si fa più scoperto attraverso l'evidenziazione di una polarità semantica DENTRO/FUORI. È quanto si riscontra ad esempio nella poesia *Le porte scritte nfàcche*, nella raccolta *Metaponto*, con il suo significativo distico iniziale «Le porte scritte nfàcche / come vròsce daïnte» («Lo porto scritto in faccia / come brucio dentro»), e in *Sta frève*, in *Curtelle a lu sóue*, in cui la «febbre» corrisponde proprio al «bruciare dentro». La febbre stessa è la manifestazione corporea del male. Essa mette in moto una fenomenologia somatica che può introdurci alla rappresentazione del corpo nella poesia di Pierro:

Sta frève
m'i fè spinnète i capille
e dui piscone i vrazze
na vota scille.

E nun si mòvene i iamme
e si sbaànchete ll'occhie
com'u ianche di nu spìrite
ca crèscete e s'ammunzèllete
nd'u nivre di na iaramme.⁸

Si noti come l'effetto somatico della febbre vada in due direzioni: da una parte la fantasmizzazione e mobilitazione dell'occhio che «si sbaànchete / [...] com'u ianche di nu spìrite / ca crèscete e s'ammunzèllete», dall'altra la pietrificazione e immobilizzazione degli arti, «vrazze» e «iamme», «piscone», che «nun se mòvene». Le due aree semantiche della /VANIFICAZIONE/ e /PIETRIFICAZIONE/ convergono nel clasema più proprio e

⁸ *Sta frève*, in *Curtelle a lu sóue*, Bari, Laterza, 1973, p. 23: «Questa febbre / mi fa radi i capelli / e due macigni le braccia / un tempo ali. // E non si muovono le gambe / e l'occhio si spalanca come il bianco di uno spettro / che si ammuccia e cresce / nel buio di un precipizio».

generale della rappresentazione somatica in Pierro: la /DEFISICIZZAZIONE/, l'acquisizione da parte del corpo di valenze di inorganicità.⁹

Il corpo messo in scena dalla poesia di Pierro funziona proprio come metafora dello scambio e dell'iterazione continua tra organicità ed inorganicità. Tale funzione metaforica ed antinaturalistica svincola la rappresentazione del corpo da ogni criterio di verosimiglianza, e fa agire un 'corpo magico', connotato da una forte valenza metamorfica, *medium* dell'auscultazione dell'interiorità, e soprattutto specchio in cui leggere quell'incessante dialogo con la morte che caratterizza la poesia di Pierro. In tal senso, il corpo è metafora non solo dell'interiorità, ma della poesia stessa, che è per Pierro proprio lo spazio di confine e compresenza tra vita e morte, organicità ed inorganicità. Come la poesia, il corpo mette in atto nei confronti della morte una strategia che potremmo definire di mimetismo esorcistico: fingersi morto, diventare una «rovina», assumere in sé la morte, per allontanarla. Anche la poesia finge - tematizzandola ed evocandola ossessivamente - la morte: quasi che la morte, occupata a comparire nella finzione, potesse distrarsi dalla scena del reale.

Il mimetismo esorcistico della morte messo in atto dal corpo nella poesia di Pierro, si fonda essenzialmente sul dato della sospensione del respiro, e quindi sul soffocamento, cui è connessa la

⁹ La duplicità di esiti, dalla fantasmizzazione alla pietrificazione, è connessa da Granese, nel saggio citato, ad una sorta di patologia schizoide che è propria del carattere malinconico di Pierro: «L'ambivalenza del temperamento melanconico e saturnino consiste, dunque, in questo implicarsi e contrapporsi degli estremi: da una parte, l'immobilità e la pietrificazione di un mondo cadaverizzato, e ridotto a un cumulo di rovine ossificate, dall'altra, le ali metaforiche del poeta *maschière* e visionario che gli consentono di allontanarsi, veloce come il vento, e collegarsi medianicamente, con la sua natura volatile e proteiforme, al mondo ctonio.» (A. Granese, cit., p. 174).

pietrificazione somatica: «si nganne mi sente strinte / guarde fisse na pétre / e ci trèse daïnte».¹⁰

Lo stesso nesso tra soffocamento e pietrificazione, lo stesso esito della resa inorganica del corpo, si trova nella poesia ricordata in precedenza, *Le porte scritte nfâcce*:

L'agghie lassète u païse
 ca mi davite u rispire d' u céhe,
 e mó, nda sta citète,
 mi sbàttene nd'u musse schitt'i mure,
 m'abbrucùine i cose e tanta grire
 com'a na virminère.
 [...]
 mi pàrete ca ll'occhie d'i cristiène
 ti cògghiene a pitrète,
 e quanne si fè gghiurne
 mi si mbrògghiene i pére nda na zuche
 ca stringete cchiù forte di na mène.
 [...]
 Mò le mànchete u fiète
 a stu pòure core scantète
 e pìsete cchiuù d'u munne
 'a mascre ca mi mitte
 cchi nun paré cchiù a ll'ate na minnìte.¹¹

Al «rispire d'u céhe» del paese, si contrappone in città una sottrazione e occupazione dell'aria ad opera di «mure», «virminère»,

¹⁰ *Nun chiange*, in *Curtelle a lu sóue*, cit., p. 35: «se alla gola mi sento stretto, / guardo fisso una pietra / e ci penetro dentro».

¹¹ *Le porte scritte 'nfâcce*, in *Metaponto*, cit., pp. 141-142: «Ho lasciato il paese / che mi dava il respiro del cielo, / ed ora, in questa città, / mi sbattono sul muso solo i muri, / m'infestano le cose e tante grida, / come un vermiciaio. / [...] / mi pare che gli occhi della gente / ti colpiscano a pietrate, / e quando si fa giorno / mi si imbroglia i piedi in una fune / che stringe più forte di una mano. / [...] / Ora gli manca il fiato / a questo povero cuore spaventato, / e pesa più del mondo / la maschera che mi metto / per non sembrare più agli altri una rovina».

«occhie d'i cristiène».¹² La mancanza di respiro («Mò le màncete u fiète») produce una maschera di pietra, come un'identità alternativa e difensiva. La pietrificazione del respiro si lega a sua volta al classemma dell' /IMMOBILITÀ/ mediante il seme comune della /FUNÈ/: la fune che blocca i piedi è quella stessa fune che altrove ferma in gola il respiro («si nganne mi sente strinte»). La fune in gola, con le sue varianti,¹³ associa il classemma dell' /IMMOBILIZZAZIONE/ a quello del /SOFFOCAMENTO/: lo stringere della fune in gola è insieme blocco di respiro e di motilità, ed è perciò il metaforico veicolo di quella morte che il corpo vive senza soste («'a morte ngàne a chi nun lle pó réje»)¹⁴. La semantica della pietrificazione si fonda infatti proprio sul classemma del /BLOCCO/, del respiro, del movimento, della vista; è morte insediata nel corpo vivo:

Mó nun mi sacce cchiù move
e sente sempe di chiove.
Stève arrasète e père nu mahète
c' 'a 'ucce le nchiuvàvite a na sègge;
garde sempe a na bbàne

¹² Frequente in Piero il *topos* degli insetti che infestano e riempiono l'aria e lo spazio, sottraendo il respiro. Come in *Le porte scritte 'nfàcce*, in *l'erete tante belle, apprime*, il volo soffocante degli insetti è legato al *topos* del muro, della pietra, delle maschere: «e mó nd'i nnore fitte di sti pétre, / pènzese a nu muscone / ca scantète ci trùzzete nd'u fridde / di nu vitrazze rutte e senza 'uce: / proprie com'a mmi / ié ca ci truzze e lasse nda sti mure / tanta signe di cruce. // Eppure mó ci agghi' 'a turnè nd'i màscere / c'abbruccuine ll'arie com'i vespe; / ci agghi' 'a paré cuntente / nda chille vitre a specchie d'i pahàzze / e nda chill'ate cose 'ucente» («ed ora nei nodi fitti di queste pietre, / pensi a un moscone, che spaventato ci sbatte nel freddo / di un vetraccio rotto e senza luce; / proprio come me, / io che ci sbatto e lascio in questi muri / tanti segni di croce. // Eppure adesso dovrò tornare fra le maschere / che infestano l'aria come le vespe; / dovrò sembrarci contento / fra quei vetri a specchio dei palazzi / e fra quelle altre cose lucenti») (in *Si pó' nu jurne*, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983, p. 99).

¹³ Stessa funzione è, ad esempio, quella delle «dicite nganne»: «ca tu cchi dicete nganne / a picca a picca m'affochese» («che tu con le dita in gola / a poco a poco mi affoghi»), *Ha' giurete*, in *Nu belle fatte*, Milano, Mondadori, 1975, p. 69.

¹⁴ *At' 'a spicchè sta notte*, in *Ci uéra turnè*, cit., p. 39: «la morte in gola a chi non la può reggere».

e i' è come si nun l'avisse
sti vrazze e chiste jamme.

Nda ll'occhie
 c'e mó nu chiante scantète
 ca nun scùrrete cchiù, come nd'u verne,
 certe vote u piscicchiue d' 'a 'isterne
 doppe ca è nivichète.¹⁵

3. Apnea e silenzio

A tale blocco del respiro, resa inorganica del corpo, si lega il blocco della parola. Silenzio e soffocamento, trattenimento della parola e del respiro, sono nella poesia di Pierro sempre associati:

Ma u munne stè citte citte
 e mbàreche com'a mmi
 ll'hè na saitta nganne
 e le rèjete u fiète.¹⁶

Lo stesso *topos* pierriano del «grire» si qualifica come prosecuzione, manifestazione sonora del respiro, e dunque voce del corpo e voce della poesia. Quella della poesia è infatti una voce somatizzata, «grido» dolorante che si oppone alla spensieratezza utopica, alla genesi naturale del «suono»:

Allé nun si chiàngete o rìrete,
 allè nun si nàscete o mòrete,

¹⁵ *Ammacardie*, in *Metaponto*, cit., pp. 59-60: «Ora non so più muovermi / e sento piovere sempre. / Sto appartato e sembro in malato / che la paralisi inchiodò a una sedia; / guardo sempre da una parte / ed è come se non le avessi / queste braccia e queste gambe. // Negli occhi / c'è ora un pianto spaventato / che non scorre più, come nell'inverno, / certe volte la cannella della cisterna / dopo che è nevicato».

¹⁶ *Ancora ni picche picche*, ivi, p. 96: «Ma il mondo sta zitto zitto / e forse come me / ha una saetta in gola / e trattiene il respiro».

eppure, si allè nun si grìrete,
allè tutt cose ci sònete.¹⁷

Il corpo esorcizza la propria morte attraverso la pietrificazione e il silenzio; allo stesso modo, la poesia di Pierro si confronta col silenzio, col rischio continuo della propria autocancellazione, mediante l'uso di quella arcaica «lingua edenica, fuori dalla storia, adatta per parlare coi morti come coi vivi».¹⁸ Della antica parlata di Tursi questa poesia rappresenta lo spazio sepolcrale, che rapporta ed intriga vita e morte, perchè se da una parte la poesia si fa eternizzazione e memorabilità di un flusso linguistico - e dunque morte che ingloba la vita -, dall'altra parte essa rivitalizza la lingua perduta, dà nuova voce e respiro a quei fonemi che l'uso dei parlanti va dimenticando - ed è dunque vita che riscatta, e sfida, la morte. La poesia, come il respiro, il sangue, la voce nel corpo, rappresenta il *minimum* di sopravvivenza biologica di questa lingua, ed insieme la sua metamorfosi, la sua rivelazione, le «pardue di Criste». I dati su cui questa poesia si costruisce sono significativamente elementari: oggetti, rumori, paesaggi, amore e dolore, perchè di nient'altro che dell'elementarietà di vita e morte essa vuole parlare. Sono questi dati elementari, e tendenzialmente silenziosi, a parlare alla poesia e nella poesia:

Sti cose citte citte
stu chiante ca s'ammùccete,
mo ca iè notte,

¹⁷ *Allè tutt cose ci sònete*, in *Curtelle a lu sóue*, cit., p. 39: «Là non si piange o si ride, / là non si nasce o si muore, / eppure, se là non si grida, / là ogni cosa risuona».

¹⁸ G. Folena, *Un canzoniere d'amore di Albino Pierro*, in A. Pierro, *Nu belle fatte*, cit., p. 7.

mi dicene ca tòmnete
u uagninelle ca i'ère.¹⁹

Silenzio («citte») e nascondimento («s'ammùccete») delle «cose» si corrispondono, così come, al grado opposto di intensità, l'apparizione violenta dei papaveri corrisponde al «grido»: «tutte na vote u chiante arrivintèrete / erve nd'i sciolle / e scattabbotte u grire». ²⁰

Il rapporto tra visività, ovvero presenza del corpo vivo nel respiro, e fonicità, parola, suono, grido, è sempre perfettamente calibrato. Il «grido», la parola poetica, è semanticamente opposto al classema del /SILENZIO/, /SOFFOCAMENTO/, /PIETRIFICAZIONE/. Si noti ad esempio come, nei versi che seguono, «aver sete», «ardere», «perdere il fiato», «essere una rovina», costituiscano la negazione del «grire»:

Sta site ca tegne
m'è ngiallanute com' 'a creta sicche.
Accussì l'avisse pure mó
'a isterna d' 'a chèsà mmèje;
nda nu subbisse di grire
davère voce a lu scure
[...]
Ma mó lle stève pirdenne u fiète,
e vrosce, e mi pàrete u munne
na casa sempe cchiù zinne
e sciullete. ²¹

¹⁹ *I cose citte*, in *Famme dorme*, Milano, Scheiwiller, 1971, p. 33: «Queste cose silenziose, / questo pianto che si nasconde, / adesso che è notte, / mi dicono che ritorna / il bambino che ero».

²⁰ *Mègghie*, in *Curtelle a lu sóue*, cit. p. 21: «diventerebbe il pianto all'improvviso / erba fra i ruderi / e papavero il grido».

²¹ *Sta site ca tegne*, in *Famme dorme*, cit., p. 35: «Questa sete che ho / mi ha ingiallito come la creta secca. / Così l'avessi pure adesso / la cisterna della casa mia; / in un subisso

E al «grire» si associa lo «scorrere», correlato all'acqua ed antitetico al soffocamento e alla morte, in un verso emblematico come «na hiummère di grire».²²

La pietrificazione del corpo è dunque anche negazione della parola. Secondo l'attitudine concretizzante di questa poesia, il «parlare» - già di per sé assumibile come metafora dello «scrivere», ovvero della poesia stessa - viene ricondotto ad una fenomenologia, e talvolta patologia, linguistica. Il *topos* delle parole mancanti e del silenzio coatto, è centrale nella raccolta *Ci uéra turnè*, in cui la metaforicità somatica si fa più esplicita. Sordità, mutismo, «diavolo in bocca» o «inferno nelle orecchie»: il conflitto con le parole è letto comunque nel corpo:

C'éte u lagne di nu cucche
nda sti pétre fitte e scure
di citète e a mmi nd' 'a vucche
ci si mbrògghiete 'a paure.

[...]

Ma ié pure fazze u cucche
nda sti pétre fitte e scure;
sonne i mute ma nd' 'a vucche
i' è nu diàue mó 'a paure.²³

Il passaggio dall'astrazione della «paure» alla concreta localizzazione della «vucche» in cui essa «ci si mbrògghiete» e «i'è nu diàue», amplia lo spettro semantico della «bocca» che, mediante l'analogia imbrogliare-imbrigliare che evoca l'immagine della fune

di gridi / darei voce al buio / [...] / Ma ora lo sto perdendo il fiato / e brucio, e il mondo mi sembra / una cosa sempre più piccola / e crollata».

²² *Na hiummère di grire*, ivi, p. 79: «un torrente di gridi».

²³ *Sonne i mute*, in *Ci uéra turnè*, cit., pp. 32-33: «C'è il lamento di un cucco / in queste pietre fitte e scure / di città e a me in bocca / ci si imbroggia la paura. / [...] Ma io pure faccio il cucco / fra queste pietre fitte e scure; / sogno i muti ma nella bocca / ora è un diavolo la paura».

soffocante, è anche «gola», e dunque insieme sede della parola e del respiro.

La parola è, come il respiro, manifestazione di vita del corpo. «Boccheggiare», tipico lessema pierriano, è insieme impedimento di parola e di respiro. Ed è soprattutto l'amore ad attualizzare questa mancanza. Vediamo, ad esempio, una poesia di *Eccó 'a morte?*, *Aiére*:

Aiére nun ha' vinute,
e a mmi ca t'aspittèj' cannijàne
passàite 'a morte cchi ncolle
e si facite u fridde cchiù granne.

Pó come nda nu mère di nive
si fècete cite u munne:
avì schitte nu passarelle
cch'i scille tise a lu funne.²⁴

Il «boccheggiare» dell'attesa si risolve nel silenzio, nel mondo «cite»: e si noti come il nesso /SOFFOCAMENTO/ - /SILENZIO/ generi nell'ultimo distico l'immagine del passero morto, le cui «scille tise» evocano la figura della croce, centrale nell'immaginario pierriano.

4. Amore in croce

La simbologia legata alla crocefissione esprime pienamente questo stato di semivita del corpo, che si manifesta nella sospensione della parola e del respiro. Nell'archetipo pasquale a cui

²⁴ *Aiére*, in *Eccó 'a morte?*, Bari, Laterza, 1969, p. 48: «Ieri non sei venuta, / e a me che ti aspettavo boccheggiando / passava addosso la morte / e si faceva il freddo più grande. // Poi come in un mare di neve / si ammutolì il mondo: / aveva soltanto un passero / con le ali tese nel fondo.»

la poesia di Pierro si rifà continuamente, la crocefissione rappresenta l'atto del trapasso dalla vita alla morte alla resurrezione, e perciò porta in sé le più forti valenze di ambiguità vita/morte («Si vîrese na cruce, / mpùntete: / ci pó gghi'esse allessutte/ 'a voce di nu vive».²⁵). Altro veicolo semantico è costituito dalla forma della croce, che rimanda ai classemi dell'/ATTESA/, /IMMOBILITÀ/, /MANCANZA/, mediante un'insistita analogia con le braccia aperte e ferme. In *S'è fatte scure*, ad esempio, si visualizza l'immobile attesa di alberi con le braccia a croce, dove non si posano più «i passarelle»:

S'è fatte scure e ll'albere su' tise
com' i vrazze c'aspèttene na cose;
tu nun ci si', amore, stasere,
e nun ci vène a dorme i passarelle.

[...]

Ah, sti scure ca nfóllete
e sti pòure chiante tise tise
com'i vrazze c'aspèttene na cose;
manche stasere, amore, tu ci si',
e nun ci vène a dorme com'apprime
cuntente i passarelle.²⁶

Le braccia in croce dell'albero, come quelle del passero morto in fondo al burrone, o, altrove, della fontana che «cchi vrazze all'arie / chiàngete sempe sempe»,²⁷ convergono dunque nel classemma della

²⁵ *Nun sèntese?*, in *Curtelle a lu sóue*, cit., p. 73: «Se vedi una croce, / fermati: / ci può esser là sotto / la voce di un vivo».

²⁶ *S'è fatte scure*, in *Eccó 'a morte?*, cit. p. 60: «S'è fatto buio e gli alberi son tesi / come braccia che aspettano una cosa; / tu non ci sei, amore, stasera, / e i passerri non vanno a dormirci. / [...] / Ah, questo buio che cresce / e queste povere piante tese tese / come braccia che aspettano una cosa; / nemmeno stasera, amore, tu ci sei, / e non ci vanno a dormirvi come prima / i passerri contenti».

²⁷ *A funtene*, ivi, p. 96: «La fontana con le braccia in aria / piange sempre sempre».

/SOSPENSIONE/, ovvero dell'attesa immobile e silenziosa, la più tipica connotazione dello stato dell'io che questa poesia racconta:

Ll' àrbere
 nun si mòvene nd'u vente,
 su' ferme com'a mmi,
 com'a sti stozze di pétre
 ca citte citte le tènene
 fravichète u turmente.²⁸

Le braccia in croce rappresentano l'essere inchiodato, crocifisso, immobilizzato - e perciò murato e pietrificato - dell'io, ovvero quello stato di semivita e di inesausta cognizione della morte: semantica della /CHIUSURA/ che sembra negare quella enfatica /APERTURA/ («v'aggie grapute i porte») dell'epigrafe pierriana:

E allè uéra schiuvè, sempe sunnanne,
 'a porta ca si gràpete a la 'uce,
 come nd' 'a murre d'i uagnùne quanne
 forte riije e nun purtèj' 'a cruce.²⁹

Dunque nella poesia di Pierro la croce rappresenta il mantenimento dell'antitesi tra vita e morte, quel permanere della morte nella vita che immobilizza il corpo vivo in un continuo, e spaventoso, apprendimento della morte:

²⁸ *Pure u céhe*, in *Metaponto*, cit. p. 81: «Gli alberi / non si muovono nel vento, / son fermi come me, / come questi pezzi di pietra / che zitti zitti lo tengono / murato il tormento».

²⁹ *Mi fазze 'a cruce*, in *Si pó nu jurne*, cit., p. 98: «E là vorrei schiodare, sempre sognando, / la porta che si apre nella luce, / come nel nugolo dei ragazzi quando / forte ridevo e non portavo la croce».

Ma i'été u pinzére d' 'a cruce
ca m'attàcchete,
e accussì nun mi move.³⁰

La croce, il corpo crocefisso, conserva i semi di vita e morte insieme, e perciò è esso stesso simbolo di una poesia che esplora il confine tra vita e morte. La forma stessa del corpo è sospesa nell'attesa della vita o della morte definitive. Ed è soprattutto l'amore a rappresentare, nella poesia di Pierro, questo stato di rapporto continuo tra la vita e la morte di cui la croce è simbolo. Nell'epigrafe alla raccolta *I 'nammurète* si esplicita il nesso tra amanti e crocefissione, e si comincia a delineare l'impaurito e tormentato passaggio sulla scena degli innamorati, come ossessione, mimesi, destino di morte:

Ci su' cchi ssémpe aunite e nda na 'uce
i 'nammurète vére ca passàrene
citte citte nd'u munne
e ca nchiuvàrene
com'a Criste a la cruce.³¹

Ciò che caratterizza gli innamorati di Pierro è il tentativo di sfuggire alla morte mediante il consueto esorcistico mimetismo della morte stessa. Si pensi alla poesia *I 'nammurète* in cui essi, connotati subito dai semi dell'ONIRICITÀ/ («u tempe ca passàite vacante», «assimmigghiàite 'a voce / a na cosa sunnete», «parìne come ll'ombre / ca ièssene allunghète nd'i mascìje»),³² trattengono

³⁰ *A bon passe*, in *Curtelle a lu sóue*, cit., p. 25: «Ma è il pensiero della croce / che mi lega, / e così non mi muovo».

³¹ Epigrafe a *I 'nammurète*, in *Metaponto*, cit. p. 45: «Ci stanno insieme per sempre e in una luce / gli innamorati veri che passarono / zitti zitti nel mondo / e che inchiodarono / come Cristo alla croce».

³² *I 'nammurète*, ivi, pp. 47-48: «il tempo che passava vuoto», «somiigliava la voce / a una cosa sognata», «parevano come le ombre / che escono allungate nelle stregonerie».

respiro, parole, gesti, per paura della morte, ed in ciò esibiscono dei corpi già morti, defisicizzati. Già in apertura viene sottratto a questi corpi il nesso vitale respiro-parola («Si guardàine citte / e senza fiète»), e la loro immobilità («ma nun fècere niente: / stavìne appapagghiète com' 'a nive / rusèta d'i muntagne»),³³ motivata dal terrore della dissoluzione, è già essa stessa condivisione della morte:

Chi le sàpete.
 Certe si mpauràine
 di si scrijè tuccànese cc'u fiète;
 i'èrene une cchi ll'ate
 'a mbulla di sapone culurète,
 e mbàreche le sapìne
 ca dopp'u foche ièssene i lavine
 d' 'a cinnere e ca i pacce
 si grìrene tropp'assèie
 lle nghiùrene cchi ssèmpe addù nisciune
 ci trasèrete mèie.³⁴

La sottrazione del corpo, qui rappresentata non tanto come pietrificazione ma come vanificazione, è, paradossalmente, strategia di difesa dalla morte, dal potere dissolutorio del respiro, ovvero della vita del corpo: trattenere il fiato, farsi dunque corpo morto, per non morire; essere già morti come unico modo per salvarsi dalla morte.

In questa strategia difensiva rientra, al solito, anche la maschera di silenzio degli innamorati. In *Nun ni dice a nisciune*, la parola ha quello stesso potere nullificante che in *I' nnammurète* era del respiro:

³³ Ivi, pp. 47-49: «Si guardavano zitti e senza fiato»; «ma non fecero niente: / stavano imbambolati come la neve / rosata delle montagne».

³⁴ Ivi, p. 49: «Chi lo sa. / Certo s'impaurivano / di sparire toccandosi col fiato; / erano l'uno per l'altro / la bolla di sapone colorata, / e forse lo sapevano / che dopo il fuoco escono torrenti / di cenere e che i pazzi / se gridano troppo / li chiudono per sempre dove nessuno / vi entrerebbe mai».

Nun ni dice a nisciune,
manche all'arie,
ca mi vó tante bbéne
[...]
Si proprio nun t' 'a firese di réje
quanne stève 'untene,
fè com'i pacce sàpie: parle sùue
e chiène chiène.³⁵

I semi costitutivi della /CROCEFISSIONE/ - /BLOCCO/, /TRATTENIMENTO/, /SOSPENSIONE/ - fondano dunque in *I 'nammurète* la semantica dell'amore. Corpo, respiro, parola, sono oggetti di una precauzionale limitazione, sempre in pericolo di annullamento. Il tramite erotico acuisce la lotta incessante tra vita e morte, e il senso della labilità del loro confine. Il corpo si fa più che mai sede dell'auscultazione di tale compresenza e bilico.

5. Il limite del corpo

Nel canzoniere amoroso *Nu belle fatte*, la patologia del corpo manifesta tutti quei segni di approssimazione alla morte che abbiamo fin qui individuato: soffocamento, accecamento, pietrificazione. Nella poesia d'apertura, *Mbàreche mi vó*, il bere passionalmente e «senza fiète» il sangue dell'amata conduce alla morte:

Mi iunnére dasupr'a tti,
e tutte quante t'i suchére, u sagne,

³⁵ Ivi, p. 89: «Non dirlo a nessuno, / nemmeno all'aria, / che mi vuoi tanto bene / [...] / Se proprio non ti fidi di reggere / quando sto lontano / fa come il pazzo mite: / parla da sola / e piano piano».

nda na vippeta schitte e senza fiète,
 com'a chi mbrièche ci s'ammùsete
 e na vutte iacchète
 e uèreta natè nd'u vine russe,
 cchi ci murì.³⁶

Ma è soprattutto l'esperienza del limite che caratterizza la metafora somatica nella poesia di Pierro. Il corpo segnala il confine, sempre vacillante, tra vita e morte, e ciò può avvenire indifferentemente per il tramite della gioia come del dolore. Nel primo caso, leggiamo:

S'è fatte troppe granne 'a cuntantizze
 nda sta 'uce a spìngue ca mi cìchete
 e mi làssete ntrunche nda na drupe,
 mpizze mpizze.³⁷

Un esempio di perdita del limite per il troppo dolore è dato dalla poesia *Nun ni vó' sapé*. Possiamo notare come qui l'io venga associato alla fune, «zuca», che soffoca, e lo spezzarsi della fune diventi quindi spezzarsi dell'io: morte per soffocamento e risolutiva scissione dell'io-vivo dall'io-morto:

Mi stève turcinianne nd'i scannìje
 com'a na zuca amnullète
 tutt'a vampa d'u sóue
 [...]
 E crèscete 'a paure di mi spizzé
 nd'u mègghie di stu iocche,

³⁶ In *Nu belle fatte*, cit. p. 43: «Mi avventerei sopra di te, / e tutto quanto te lo succhiereì, il sangue, / in una sola bevuta senza prendere fiato, / come chi ubriaco ci si attacca / a una botte spaccata / e vorrebbe nuotare nel vino rosso, / per morirci».

³⁷ *Ha' vinute*, ivi, p. 45: «Si è fatta troppo grande la contentezza / in questa luce a spilli che mi acceca / e mi lascia di colpo in un dirupo, / sull'orlo».

ma tu nun ti mpùntese di le tirè
 sta zuca menza sicche
 e ntriccète a ligne di foche.³⁸

Il contorcersi folle di questa fune che impedisce il respiro, è paradossalmente salvifico, è il movimento, «ioche», che ne evita lo spezzarsi. La fune, che abbiamo spesso visto legare o soffocare il corpo del vivo, è però anche il suo tramite con la vita, la continuità che si oppone alla scissione. Vita e morte nel corpo metaforico di questa poesia si contorcono come questa fune-angoscia, ed in questo contorcimento è un segno di continuità e vitalità. La poesia «gioca» con la morte legandola al filo della vita: e vita e morte compaiono ad intermittenza, ma correndo su questo filo continuo. In *'A morte e lu sonne*, l'io si identifica con la pietra che, «come nda nu iocche di uagnune», sonno e morte, ovvero morte apparente e morte vera, vita e morte, si lanciano continuamente, come su un filo che si spezzerebbe, interrompendo il gioco, solo se la pietra si fermasse nelle mani della morte.³⁹ Il movimento, l'oscillazione, l'intermittenza tra vita e morte, è dunque assunto da questa poesia come esorcismo della continuità, gioco che non si ferma. Le immagini di questa confortante continuità sono in Pierro in realtà immagini di intermittenza tra vita e morte. La pietra lanciata ripetitivamente tra sonno e morte ha un suo corrispettivo somatico nel sangue che regolarmente si muove avanti e indietro nel corpo

³⁸ Ivi, p. 55: «Mi sto torcendo nell'angoscia / come una fune bagnata / sotto la vampa del sole / [...] / E cresce la paura di spezzarmi / nel meglio di questo gioco, / ma tu non ti fermi di tirarla / questa fune mezzo secca / e intrecciata a lingue di fuoco».

³⁹ «e ié uéra i'esse na pétra / minète nd'u scure / da chille mène lóre, / senza ca si n'addònete ca pàssete / da une all'ate, / comu nda nu iocche di uagnune»: «ed io vorrei essere una pietra / lanciata nel buio / da quelle loro mani, / senza che se ne accorga di passare / da una all'altra, / come in un gioco di ragazzi». (*'A morte e lu sonne*, in *Nd'u piccicarelle di Turse*, Bari, Laterza, 1967, p. 90).

(«Schitte u sagne, uagnù, / fè trèse e gghièsse nd'u core»), ed in ciò garantisce la vita.⁴⁰

Questo spazio protetto in cui il gioco dell'intermittenza tra vita e morte è consentito, può facilmente identificarsi con la poesia stessa; la soglia da non attraversare è quella che separa la poesia dalla realtà. La poesia costituisce il limite entro cui si può fingere la morte, e oltre il quale la morte tace davvero.⁴¹ Fare della morte un oggetto poetico significa costringersi a metaforizzarla nella vita. Perciò il tema della morte sarà sempre indistricabile da quello della vita. Ed il corpo rappresenta la più diretta metafora di tale relazione, in quanto vivo e mortale insieme. Dov'è nel corpo il confine tra vita e morte, dove inizia il suo essere mortale se non dal suo stesso essere vivo?

Metafora dunque della relazione vita-morte, ma anche della labilità del loro confine, della relatività di tale distinzione. Nella poesia che segue, l'insostanzialità di questa barriera vita/morte viene ribadita in maniera significativa, espressa in termini temporali, come «picca tempe»:

⁴⁰ *Schitte u sagne*, in *Si pò' nu jurne*, cit., p. 101: «Solo il sangue, ragazzi / fa entra ed esci nel cuore». L'intermittenza comporta innumerevoli attimi di sospensione, quando la pietra, per attenerci alla metafora pierriana, sembra restare nelle mani della morte. A questa apparente, istantanea pausa dell'intermittenza può riferirsi anche una poesia come *Quillu nivre nda ll'occhie* (ivi, p. 91), dedicata alla soglia da varcare, attimo dopo attimo, tra sensazione della morte e realtà della vita: «L'agghie varchète sempe / quillu nivre nda ll'occhie / ca fè scantè nu ciucce nottateme, / si l'abbàgghiate u 'ampe». («L'ho superato sempre / quel nero negli occhi / che un asino spaventa nottetempo, / se lo abbaglia un lampo»).

⁴¹ Paradosso e sfida di questa poesia è dare voce alla morte. La morte nella rappresentazione della poesia è percorsa da inquieti suoni e rumori d'ogni tipo - è insomma una morte detta, raccontata, rivitalizzata in poesia ovvero in fonemi, e perciò stesso annullata, finta. Un esempio di questa facondia della morte è nella poesia *Nisciune le sèntete*, in *Famme dorme* (cit., p. 63), in cui la morte parla con la voce delle campane, ripetendo il proprio annuncio in «dui paroue», «'Mó more».

Quillu picca tempe ca sunnème
 ll'hète 'a 'uciantizze di nu fiore
 ca trimmuù nda ll'acque:
 u vente l'accarizzete
 e duce pó' ni càngete u culore.

E manche si n'addunème
 c'all'ùtime si fè gialle
 e ca nd'u scure aunite si ni ième
 cc'u grire di nu ialle.⁴²

Questa poesia è percorsa dai semi della /LABILITÀ/ - quella labilità che separa il sogno dalla realtà, la notte dal giorno. Il «picca tempe» del sogno è raccontato attraverso un'immagine dominata dalla semantica dell'/INSTABILITÀ/: «'a 'uciantizze di nu fiore / ca trimmuù nda ll'acque». La progressione fiore-luce-tremolio-riflesso, sottolinea proprio la vanità dell'immagine, culminando nel vento che cambia colore al riflesso. Il «picca tempe» che passa, ovvero il passaggio dalla notte al giorno, cambia impercettibilmente colore all'immagine, che da luminosa diventa gialla, e infine nera. Si noti il gioco delle inversioni: l'arrivo del giorno («grire di nu ialle») spegne la notte, rendendo buia quell'immagine del sogno che aveva prima «'a 'uciantizze di nu fiore». Il passaggio è talmente leggero da farsi impercettibile («E manche si n'addunème»).

Questa poesia ci sembra emblematica della poetica pierriana: perchè da una parte mette in scena l'antitesi tra notte e giorno, sogno e realtà, vita e morte, mediante la simbologia della luce («'uciantizze» / «scure») e del suono (dal silenzio del sogno al canto del gallo che apre la giornata). Ma dall'altra parte i due termini

⁴² *Quille picca tempe*, in *Curtelle a lu sóue*, cit. p. 49: «Quel poco tempo che sogniamo / ha la lucentezza di un fiore / che trèmola nell'acqua: / il vento l'accarezza / e lieve poi lo cambia di colore. // E nemmeno ce ne accorgiamo, che in ultimo si fa giallo / e che nel buio insieme ce ne andiamo / con il grido di un gallo».

antitetici si rivelano come assolutamente mobili e revocabili l'uno nell'altro. Il «picca tempe» fonda una poetica del passaggio e della labilità: l'antitesi assoluta tra vita e morte viene stemperata dalla sua continua messa in scena, nel «picca tempe» che separa la notte dal giorno, e nell'incessante metaforizzazione che questa poesia ne fa. Nel raccontare la compresenza di vita e morte nel corpo, nell'utilizzare la metafora somatica in funzione di evocazione dell'antitesi, la poesia di Pierro tiene fede al suo proposito salvifico di «nghiùre 'a morte»⁴³ entro un corpo artificiale, entro una litania che nelle parole imprigioni la realtà - la morte vera - nella durata, nel «picca tempe», della finzione verbale: il labile e breve tempo e corpo di questa poesia che, come una vittima sacrificale, chiama a sé la morte.

⁴³ Nell'epigrafe a *'A terre d'u ricorde*, cit. : «chiudere la morte.»

Giuseppe Neri

Testimonianza su Albino Pierro

Si può spiegare la poesia con la biologia? C'è qualche plausibile attinenza tra l'immaginazione poetica e il codice genetico? È possibile rintracciare una qualche correlazione tra un evento letterario e la storia segreta che è incisa nei nostri cromosomi?

Sono domande - non so fino a che punto legittime, arbitrarie o assurde - ma che puntualmente mi si affacciano alla mente ogni volta che mi avvicino alle poesie tursitane di Albino Pierro.

La storia di Pierro poeta in lingua non è dissimile da quella di tanti altri poeti della sua generazione, una storia fatta di risultati nè mediocri nè esaltanti, che si muove lungo un tracciato prevedibile, anche se qualche critico ha notato che «accostando, come in sovrapposizione e trasparenza, lirica tursitana e poesia in lingua, troveremo che le equivalenze si fanno più precise intorno ad alcuni temi chiave del poeta dialettale».

L'evento destinato a sconvolgere la sua storia individuale e a segnare quella della poesia novecentesca - come è stato fatto notare da molti critici e studiosi - si verifica nel 1960, con la pubblicazione di *'A terra d' u ricorde*, una raccolta nella quale Pierro recupera la

sua lingua materna, il dialetto tursitano appunto, e sprofonda nelle viscere della preistoria, di una zona immemoriale in cui l'esperienza individuale si confonde o tende a prefigurarsi come realtà primigenia e archetipica.

Perchè un poeta che mediante varie pubblicazioni in lingua, si era modellata una propria fisionomia, sente il bisogno di una rinascita, anzi di una nascita nuova? Si può azzardare una spiegazione *razionale* oppure, per dare una risposta all'interrogativo, occorre far ricorso al misterioso, oscuro legame, a quell'invisibile cordone ombelicale che unisce, inestricabilmente, il poeta alla terra-madre e che prima o poi, finirà con il condizionarlo in maniera irrevocabile, lo costringerà ad una regressione linguistica?

Non dimentichiamoci che in molte nostre aree geografiche, l'italiano è sentito, appreso e parlato come una lingua straniera e dunque inadeguata ad esprimere una realtà diversa da quella ufficiale, inidonea a penetrare la morfologia di un universo dove sulla leggerezza ed astrattezza delle parole predomina la concretezza delle cose. Resta il fatto che con l'acquisizione di questo nuovo e antichissimo strumento linguistico, Pierro si riappropria, come per incanto, delle sue radici, là sua voce ritrova la naturalezza e la forza spigolosa di un lessico «immune ancora oggi - come ha fatto notare Tullio De Mauro - dalla italianizzazione altrove soverchiante», e la sua personale vicenda esistenziale si confonde, si amalgama con la storia primordiale, arcaica di una terra che riconosce alla morte il valore di una sbigottita realtà.

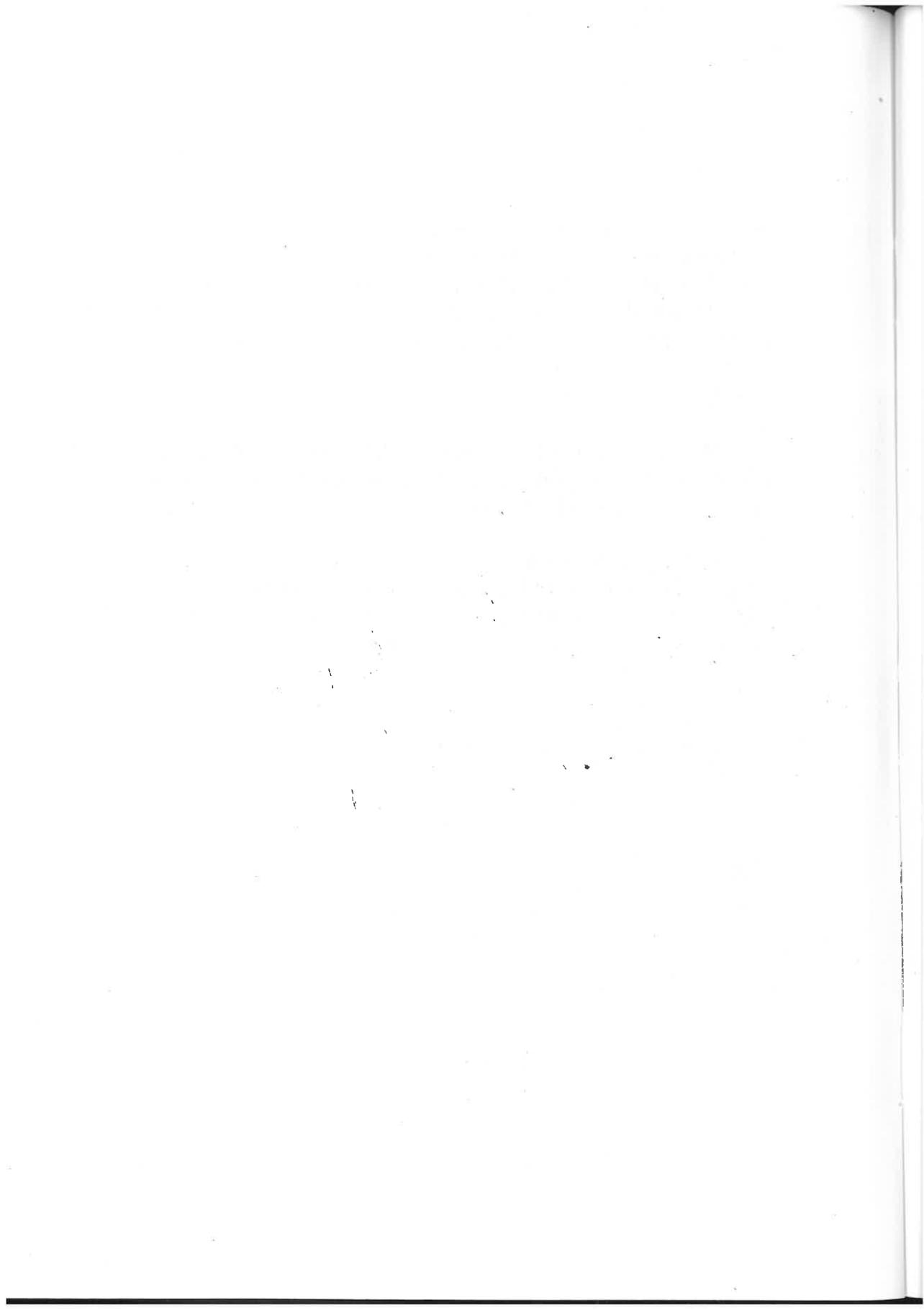
Per Pierro il recupero del tursitano ha significato l'abolizione della distanza tra le parole e le cose, la caduta di ogni diaframma tra il significato e il significante, una immediata aderenza della voce agli oggetti che essa evoca. La parola dialettale - e nella fattispecie la parola dialettale tursitana, priva di incrostazioni letterarie, di

suggerzioni o echi culturali - si presenta nella sua nudità, nella sua intatta verginità: è il verbo che si fa carne.

È una lingua aspra, aguzza quella di Pierro, una lingua che non conosce morbidezze e sinuosità, una lingua irta di guglie, di scaglie. È una lingua nera, ma perfettamente speculare al mondo che rappresenta. È anche una lingua faticosa, ostica, che il lettore deve guadagnarsi parola dopo parola, verso dopo verso, poesia dopo poesia.

Ma una volta penetrati in questa corazza, essa ci dischiuderà l'incanto enigmatico, la bellezza difficile che conservano certi reperti archeologici portati improvvisamente alla luce dalle buie viscere della terra.

Eppure queste poesie tursitane così poco corrive e che si negano alla cantabilità e alle cadenze musicali, diventano, per chi ha avuto l'occasione di sentirle recitare dall'autore, fluide ed avvolgenti, come possono esserlo una cantilena o una trenodia.



Marino Piazzolla

Rapsodia in minore per Albino Pierro poeta

La *Rapsodia in minore per Albino Pierro poeta*, di Marino Piazzolla, costituisce un'alta testimonianza dell'amicizia e dell'ammirazione che poeti e scrittori, beninteso della statura anche morale di un Betocchi o un Pizzuto, hanno manifestato nei confronti del grande poeta tursitano. Piazzolla, morto poco più che settantenne nel 1985, è stato un notevole poeta bilingue, in italiano e in francese. La sua lettura simpatetica di Pierro si spiega tuttavia piuttosto con la ricerca figurativa da lui condotta in parallelo a quella poetica su un orizzonte naturalmente europeo e con la sua capacità di scoprire dentro l'assoluta libertà della più audace invenzione formale le tracce di un'antichità esotica, sorprendentemente prossima e inquietante. Chissà se ogni interpretazione non si riduca in ultima istanza a uno scambio rituale. (N. M.)

La terra lasciata indietro
Ha la voce del vento:
È terra che si fa cielo una sera

Sul bianco della criniera;
È filo di luce negli occhi
O volo di colombi.
Sai che l'infanzia chiama
Ed è tutta un paese:
Nuvola di gigli
Tra uccelli di fuoco
Volati dal sole, all'istante.

Il Sud che tu ricordi
È il buio d'una grotta
L'ortica tinta di viola
A un'ora della vita.
Sul tuo paese giace
Il ciuffo di stelle ingenuè
Tace il fantasma dei vetri
Quando scotta la notte
E irrompe l'urlo del fornaio.

Sovente è la luna a chiamarti
E te ne vai laggiù
A respirare coi fili
Dell'erba intatta.
Laggiù rintracci
Il fanciullo che scotta
Nell'aria dei giuochi
E riscopri la calce
Le macchie del cielo
L'ombra che fanno le case
Quando suona il sole
All'arpa dei suoi raggi.
Quant'alberi fratelli
Sanno del tuo fantasma
E pregano con le foglie:
Celebrano il mattutino.

Chi vive coll'ombra
E sa che il suo silenzio
È soltanto pazienza,
Torna dove il silenzio
È il moto d'un fiore
O il nero d'una porta.

Il fanciullo che fosti
Ha l'abito a colori.
Chiuso nel giorno di festa
Palpita coll'aria
Perchè la madre è là
Seduta sull'uscio grigio,
Più fata che madre.
Tu ricordi e tocchi la notte
Spingi col dito il colombo
Che va dall'occhio a una stella.
Sai che il roseto è secco
E odori per te la luna
Perchè si faccia camelia
Per il tuo sonno d'ingenuo.

Chi suona è una chitarra
Secca nel vicolo socchiuso
E si stacca dal suono
Una fanciulla che amasti,
Stordito da una campana.
Il tempo è il tuo paese
E qui riposi tra gli uccelli
Riposi coll'ombra dell'erba
E ascolti il grillo
Che ti fu compagno
Per dirti che sei vivo.

So che ricordi i muri
Del vecchio cimitero
E ascolti piangere gli armadi

Nel vuoto d'una casa
Che fu luogo di sogni.
Ascolti l'aria accovacciata
Sui cespugli e palpiti
Col primo fiorire della sera
Apparsa col belato d'una capra.
Vivere altrove
È anche tornare al paese
Intatto in una bolla.

Qui giuoca l'iride
Il tremolio d'un lume
Il dolce stare d'un balcone
All'ora in cui la notte notte
È un urlo dell'aria
Ed ogni muro
Offre la calce alla luna:
Ed è muro che soffre.
Il Sud ha tante rughe
Alberi che buttano sangue
E pietre come lamenti
Da popolare il tempo.

Ricordi le piazze accese
E l'odore di menta
La macchia del pettirosso
Sul rantolo del rospo.
Ricordi il vento sui cenci
E tocchi l'ombra
Come si tocca la madre
Che non è più. Al paese
C'è la tristezza volata
Dal cuore che non sa
Al colore celeste
Che ospita il Dio solo.
La vita è pietra e cenere
E tu lo sai; ti cerchi

Dove l'occhio ritorna a volare
E si fa un nido
Sui fili di paglia che il sole
Incrocia sulla luce.
La poesia è sempre
Un'ala ferita e ci accompagna
Per non smarrirci.
Tu sai quando ritorna
Nei cicli segreti,
E ti basta la penna
Per salpare dal cuore.
Ai luoghi della tua terra.

Il Sud è una piaga
Con ciuffi di merli
E croste come chitarre.
Il Sud è un grano
Di calce che s'alza
Lungo i muri del sole.
Ricordi la mosca
Sul morto di profilo
E gli specchi unti
I letti appassiti
Nel buio che suona
E si fa cicatrice.
Il Sud è tuo
Per tutta l'aria che piange
Sul petto degli uccelli feriti
E negli occhi dei fanciulli
Impiccati alla luce.
Il Sud è uno straccio
Che si fa ricordare
Per i tufi accesi di lebbra
Per le cicale intente
A pestare l'aria di calce
Per le stradine sghembe
Fino al raglio del ciuco.

Ricordi i balconi accesi
Di verdi foglie e insegui
Il fischio del fornaio
Uscito nero dal mattutino.
Ricordi gli ulivi crocifissi
E i vecchi appesi al sole
Col tanfo delle tasche
E il rantolo dei bronchi.
Quanti morti fanno
Da pietre pazienti
Ai nostri paesi avviliti
E il tempo che si fa ruggine
Sull'erba al primo tocco
D'una vecchia campana.
Tu ricordi i merletti e le rose
E sai che deserta è una finestra
Sai che alle contrade
Ogni ciuffo di ortica
Nasconde un orco;
Tutte le fasi del meriggio
Sanno il colore del cielo
Fermo negli occhi
Come una macchia
Del Dio dimenticato.
Tu ricordi e cammini
Tra gli echi degli armadi
Appassiti nei tonfi dei portoni
E ti saluti per essere vivo
Come è viva ogni sera.
Ti ricordi e vai nel senso
Dei giorni finiti
Felice di udire il fanciullo
Che ti lasciò per essere
Innocente sulle cime
O negli orti che fanno
Della terra uno squillo.

Tutto quello che sei
Lo devi ai giuochi del sole
E al sibilo del vento
Contro le foglie impazzite:
Le foglie posate nell'aria
Dove tua madre passava
Coll'eco della tua voce
Caduta sullo scialle.
La luna che vedi
È rustica macchia d'aria:
Una luna ossuta
Fiorita al sommo del colle
Dove la sera calava
Col tonfo lieve d'un velo
Mentre alle frasche
Tornava il chiù per fare
Mesta l'ora di notte.
Chi suona è un cieco
Sull'umido sasso nella via
Che porta ai fossi
Dove bolle l'acqua piovana
E torna a brillare una nube.
Paese è la tua memoria
E ti fai muto:
Fantasma gentile di te stesso
All'ora in cui dal cuore
Evade la vita:
Unico suono d'arpa
Che t'accompagna e sa.
Anch'io ricordo
Il gatto-mammone e il trillo
Del passero cieco
Unto di cielo,
Canoro nella gabbia
Che faceva lieta la via
Che porta ai primi prati
Pieni di schegge e specchietti.

Ricordo e brucio
Con l'ombra che si distacca
E muore nella voce
Ad ogni stagione andata.
Un giorno ritorneremo
E nostra sarà la morte
La morte che si ripete
Ad ogni tramonto
Ti tocchi una ruga
E appare la domenica
Nitida sul cortile.
Chi ti saluta è il gallo
Chiuso nel grumo di piume
Dove squilla il mattino.
Chi ti saluta è il fumo
Quando il vespro suona
Per l'aria o nelle vie.
E la pace si stacca da un'ape:
Ti cerca per farti colomba.
Quanti giorni vuoti
Ti fanno l'eco
Perchè pieno resti il giorno
Che fu del tuo primo
Contare le grotte e le foglie:
La porpora fiorita
Sui vigneti d'autunno.

Tornare indietro è vita
Udire il mandolino o una fontana
È dirsi appena: una volta!
Come tutto questo si fa strazio
E completa il vivere
Ti colloca tra i lumi
Che furono sempre accesi.

E porta in cima una croce:
Mite segno del nostro
Umano apparire:
Figli sconfitti dal dolore.



Paolo Valesio

Per Albino Pierro: tre poesie d'amore, con una nota

Nota

Nella aggrovigliata ricchezza dei dialetti - sopra tutto, nella ricchezza italiana - vi è qualche cosa di vertiginoso e di delirante. (E dove sono il delirio e la vertigine, là attecchisce la poesia). Mi riferisco alla restrizione estrema della loro area: ogni varietà dialettale come una capocchia di spillo sulla mappa del paese. (Invisibile, allora, sulla più vasta mappa del mondo? Forse; ma il luogo invisibile permane ben reale, anzi può finir con l'essere in fondo l'unica garanzia di realtà linguistica). Il dialetto lucano, per esempio, non esiste; ma anche se lo pluralizziamo (dialetti lucani, o della Basilicata) le sue varietà, così come esse sono normalmente descritte, non sono che (necessarie) astrazioni glottologiche. Ogni dialetto in quanto entità funzionale non spazia molto più lungi che l'ombra di un campanile. Non è certo questa la prima volta (risparmio l'ennesima citazione dal *De vulgari Eloquentia* I, 9) che

tale fenomeno viene osservato. Ma forse non si sono ancora estratte, da esso, tutte le implicazioni e applicazioni pertinenti.

In primo luogo, la vertiginosità delirante di cui dicevo. La quale crea una turbolenza molto favorevole a quella maniera peculiare di scavare nel mondo che è la poesia, e al tempo stesso, una distanziamento rispetto alla lingua nazionale la quale viene ad apparire come una barriera anche troppo razionale.

Ma (secondo punto), nel momento stesso in cui incoraggia la genesi della poesia, la particolarità dialettale problematizza radicalmente la sua lettura. Il lettore di poesia dialettale infatti deve affrontare uno sforzo di mediazione particolarmente intenso. Faccio un esempio *in corpore vili*, ma assai facilmente estendibile ad altri casi: se leggo poesie di certe regioni d'Italia (come la Basilicata), mi sento lettore straniero (dovendo correre con gli occhi continuamente dal testo alla traduzione 'italiana' - o inglese, o altra - a fronte); se leggo una poesia romagnola, o perfino emiliana, mi sento un lettore stonato (le piccole o grandi, comunque onnipresenti, differenze rispetto al dialetto natío feriscono e distruggono la mia attenzione); se infine leggo una poesia scritta nel dialetto della mia città natale, mi sento lettore angosciosamente miope. Voglio dire che per me il bolognese non è primariamente un dialetto o un linguaggio poetico, non è nemmeno prevalentemente un fatto linguistico - è una radice sepolta da qualche parte (non so bene se dentro o fuori di me), una radice che mi è difficile perfino raggiungere, non parliamo di contemplarla sotto una lente di ingrandimento.

Eppure (terzo punto) la faticosa mediazione di lettura richiesta dai testi dialettali si rivela a una più attenta riflessione non come un fenomeno deviante, bensì come un emblema caratteristico di *ogni* lettura di poesia, in ogni lingua. Questo insomma è uno degli effetti della radicale (oserei dire ontologica) differenza tra poesia e prosa - fatto tanto evidente a chi vive a fondo l'esperienza della poesia quanto impossibile da provare in modo 'scientifico'. Il lettore che

non prova spesso, davanti a una pagina di poesia anche nota ed amata, un senso di estraneità, il lettore che non ricorre costantemente a un 'testo a fronte' (psicologico o culturale o spirituale) per negoziare con il dovuto rispetto il suo rapporto con la poesia e non essere abbagliato dal nero-bianco del testo 'originale' - il lettore insomma che non si (ri)guadagna la percezione della poesia a lei/lui di fronte, rischia di non riuscire poi a *leggere* nemmeno un verso, di questa poesia.

Ho parlato di radici - altra nozione che si presenta come un'ovvietà, nel discorrere di poesia dialettale. Ma (quarto, ed ultimo, punto) anche qui non tutte le implicazioni e complicazioni sono state esplorate. La retorica della poesia dialettale è tradizionalmente una retorica del ritorno, ovvero riscoperta appunto delle proprie radici. Ma questa riscoperta può divenire un gesto troppo semplificante se non è posta in rapporto dialettico con lo sradicamento.

I poeti espatriati condividono con i poeti dialettali la distanza (che - s'intende - è una distanza di tensione produttiva, non di indifferenza) rispetto alla lingua standard nazionale. Ecco perché le due esperienze poetiche sono (non ostante l'apparenza dell'opposizione più netta) essenzialmente analoghe.

La poesia moderna è (fra tante altre cose) anche il risarcimento di un potere profetico che viene avvertito come qualche cosa di perduto. Se il poeta dialettale ribadisce indirettamente il *Nemo propheta in patria*, il poeta espatriato finisce con l'aggiungere un'altra dura lezione: *Nemo propheta extra patriam*. (Ma allora, qual è il luogo dei profeti? Appunto...).

Tutto questo però non viene detto per giustificare un atteggiamento di resa, di fronte alle difficoltà di scrivere poesia nella situazione culturale contemporanea, che è una situazione di dispersività estrema. Tutt'al contrario. Quel che ho voluto sottolineare è che la profonda analogia tra le situazioni apparentemente aliene di poeta dialettale e poeta espatriato è anche

un modo di illuminare più vividamente del solito alcune delle condizioni essenziali che determinano il lavoro della poesia.

Esistono poeti espatriati che scrivono anche in dialetto, e da questo punto di vista ci sarebbe tutta una tipologia, e una fenomenologia empirica, da studiare. Ma questo conciso omaggio a Pierro è inteso prevalentemente come omaggio poetico; in quanto tale, esso non può che muovere da una situazione particolare di scrittura, in tutta la sua concretezza (e restrizione, al limite, crudele) di confini. Dunque ciò che viene qui presentato è un manipolo di esempi recenti del lavoro di un poeta che finora ha scritto solamente in lingua. Ma che ha finito col rendersi conto - grazie anche a testi esemplari come quelli di Pierro - che la sua condizione di poeta italiano immerso nell'oceano della lingua inglese è, in fondo, la situazione di un poeta dialettale.

Fra gli elementi più importanti (e, per chi scrive, decisivo) del vasto *opus* di alta poesia consegnato da Pierro una volta per tutte alla letteratura, vi è una particolare congiunzione di spirito religioso e passione d'amore.¹ Pierro ha scritto alcune delle più belle poesie d'amore del dopoguerra in Italia, alcune delle quali (penso, per esempio, a *I 'nnammurète*) sono meritatamente divenute pezzi da antologia. Offro dunque ad Albino Pierro maestro di poesia amorosa, come omaggio della cui modestia nessuno più di me è consapevole, tre mie poesie inedite recenti le quali sono accomunate - oltre che dal periodo in cui sono state scritte (primavera '91) e dal fatto di essere in parte nate nella regione natale di Pierro - dal tema (sfaccettato secondo aspetti assai diversi) dell'amore.

La prima, *Bammenella* (scritta sulla corriera fra Potenza e Napoli, e dedicata alla figlia treenne di un amico), è anche, come il titolo dichiara, un omaggio a un'altra tradizione di poesia dialettale:

¹ Si vedano, per esempio, le acute osservazioni di Nicola Merola nella sua *Introduzione ad Albino Pierro, Poesie tursitane*, con quattro disegni a colori di Ernesto Treccani, Venezia, Edizioni del Leone, 1985.

quella napoletana così come essa è rappresentata da Raffaele Viviani (cui continuo a - mi dispiace di non trovare parola più nobile - invidiare la poesia *So' Bammenella 'e copp' 'e Quartiere*, da cui anche proviene una bella canzone). La seconda, *Figlia giglia* (sorta ancora una volta in Basilicata, e il cui titolo è un chiaro saluto a Iacopone), è rivolta a mia figlia. La terza infine, *Remedia Amoris*, riflette un mondo, e un radicamento, completamente diverso: quello di Nuova York. (Ma appunto, io testimonio qui di una poesia dell'espatrio, non di un qualche passaggio turistico). E rappresenta quel filone (di lavoro trasfigurativo, cui mi permetto di rivendicare l'impegno e oso dire l'austerità) che una critica ha definito recentemente «eros nero». Valgano, tutte e tre, almeno come piccola ghirlanda per Pierro.

BAMMENELLA

Per la bambina Margherita

“Vorrei”, dicesti,
“una bambola nuda.”
Ma il massimo che poi osai richiedere,
nel negozio sul corso
che lambisce l'inferno,
fu una bambola cui eventualmente
si potessero togliere le vesti.

Tutte, poi, queste bambole
coperte ma spogliabili
ostentavano teste di bionda
(ma una bruna io volevo: mio capriccio,
residuo d'un ricordo, desiderio?)
Era come una questua, insistente,
tra l'una ruga e l'altra della vita.

Trovai solo una piccola
dai riccioli castani.
“Ma hanno anche
una sfumatura rossa,”
osservò la commessa paziente
senza sorriso ironico - e soltanto
nella mia mente rimase il rossore
che è la tinta lasciata dall'amore.

Napoli - Potenza.

FIGLIA GIGLIA

Vorrei farti regalo
dei miei avvistamenti.
Lo strido saltante d'un gallo
da un qualche
punto di mezzogiorno
nella cinta di Paestum -
rumore che tu non più ascolti
nella tua città grigia. I tanti greggi
che mi sono caduti sotto gli occhi,
accurrucati sui colli al mattino
o chiatti sotto le ombre
lasciate dall'inizio del meriggio -
veri di una ben strana verità:
come pecore dipinte
sul fondo in cartapesta d'un presepe
dunque ancora più finte
che le pecorelle di gesso
sul muschio in primo piano -
o polverosi attraverso la strada.

Perché io tutto questo lo debbo raccontare?
Perché sento la vita colare
da ogni minimo punto della pelle;
e allora anche il più stupido dettaglio,
nella sua indifferenza più brutale,
può per (oltre) un attimo salvare.

Vorrei rovesciarli sul tavolo
di fronte a te come perline matte
(ogni dettaglio un agnello
ogni dettaglio un anello
di una lunga catena presto infranta)
spostarli con la punta delle dita
sotto i tuoi occhi uno ad uno
e con te giudicarli analizzarli.

Ma tu -
 come un sipario sulla scena
 che si apre soltanto a rivelare
 un altro e diverso sipario -
 tu muro dopo muro dopo muro.

Treno Bologna - Roma

REMEDIA AMORIS

Prima,
 lima bene le unghie dei piedi
 così da non fare abrasioni
 o radimenti
 negli abbracci negli allacciamenti
 che dovrebbero essere spontanei
 ma sono dominati dalla tecnica
 (e tu, ragazzo vecchio, lo sai bene):
 i corpi che sguillano
 l'uno sull'altro l'altro sotto l'uno
 oleati di ossessiva perfezione
 (sessuale arroganza ed unzione)
 così che in questo atto delle tenebre
 e del velluto ciascuno dei due
 vede se stesso rispecchiato
 sulla volta dell'altro palato
 vede se stesso
 nella sua scorza divenuta liscia
 nella sua buccia elegante
 in quella superficie di sé
 che si chiama
 (basterebbe un sorriso a svanire
 la parola insieme con la cosa)
 amante.

Prima,
lascia crescer le unghie delle mani
così che tu possa farle
quella piccola offerta indescrivibile
 (non è grattare
 non è solletico
 non è una carezza)
che consiste
nel passare le mani e ripassarle
piegate leggermente
(dico: leggermente)
ad artiglio così che soltanto
la punta delle unghie
tocchi (a pena, a pena) la pelle
tracciando senza graffi
i graffiti del nulla
 (lei tenta vanamente
 d'indovinare quale sia il disegno:
 "È un pesce cane? O la forma
 del mio nome?")
sulla schiena di lei che sta distesa
sul lenzuolo impregnato di calore
lei in forma di falce di luna
lei che fissa il riquadro-bluastro
della piccola televisione
ai piedi del letto
che è poi solamente un materasso
prosteso sul pavimento
tra la finestra
che sguarda sbieca il cortile cieco
e la porta d'ingresso da cui filtra
di notte e di giorno
il silenzioso livore
della luce del ballatoio
dove nessuno danza e pochi passano
 (tutt'al più il suono stanco
 di un paio di tacchi senza sesso)

nelle ore
senza carattere e senza colore
in cui tu sei ben desto e lei inerte
e non vuoi perdonarle
questa diversità).

Nuova York



Matrice di carico N. 998
Numero d'inventario
3889/L
25-4-92

Lire 30.000