

## «Esser a se stessi la so libertà» Sulla poesia di Giacomo Noventa

Loredana Bolzan (Università Ca' Foscari, Venezia)

**Abstract** The paper provides a brief new reading of Giacomo Noventa's poetry, which tries to systematize a poetic thought such unorthodox, by using in particular the prose reflections of the author on his poems.

**Keywords** Dialectal poetry. Anti-hermetism. Accessible communication.

Giacomo Noventa: attualità di un inattuale?<sup>1</sup> In tempi di appiattimento linguistico – figlio della comunicazione – di corsa a pubblicare, di toni parossistici, di compartimenti stagni, l'opera poetica di Noventa, così densa pur se così smilza, può rimettere in auge una riflessione sul linguaggio e sull'espressione verbale che si dirama verso una riproposta più impegnativa della figura di poeta. La sua reticenza a scrivere, come se il verso sbocciato dall'oralità ne patisse; la sua distanza dagli idoli letterari, il suo poliedrico rappresentarsi come Io poetico, ne fanno una figura inedita anche nel panorama dei poeti dialettali. La sua impresa maggiore – anche questa una forma di antagonismo – è stata la ricerca della propria lingua, la reinvenzione di un codice poetico globale, ma sempre provvisorio, in cui calare di volta in volta il suo pensiero. E di una poesia che serve il pensiero e non si appaga solo di sé perché Noventa non smette di declinare il suo Io nelle forme multiple dell'essere uomo.<sup>2</sup>

1 «Forse allora, invece di ingiuriarmi, qualche giovane rivoluzionario ricanterà i miei versi. Riconoscerà cioè non soltanto il valore rivoluzionario di una dottrina politica, e di una critica letteraria; ma l'accento rivoluzionario di una poesia, e la profonda coerenza di tutta una vita» (SE, p. 63). Per questa sintetica rilettura, che cerca di sistematizzare un pensiero poetico così eterodosso, si lascerà spazio in nota soprattutto all'autocommento in prosa dell'autore. Per tutto l'apparato critico, accademicamente inteso, si rinvia alla poderosa edizione delle OC. Anche se non esplicitamente citati nelle note, questo intervento ha presente e utilizza i contributi in Baldan 1990; Carlino 1993; Cecchetti 2012; Daniele 2008; Manfredi 2008; Marcheschi 2011; Monti 1985; Ugnani 1988.

2 In quella serie di interventi polemico-critici, rivolti a destinatari precisi, ed espressi in forma di lettera, a Giovanni Giudici Noventa spiega che «il poeta e l'artista sono un modo di essere, non un modo di fare» (SE, p. 151).

La sua enorme escursione linguistica, non solo di forme e ritmi, proviene tutta da quell'idioletto inventato («'na lengua mia») e rivendicato anche per i suoi precedenti illustri («Dante, Petrarca e quel dai Diese Giorni | Gà pur scritto in toscan»),<sup>3</sup> ma che resta un impasto fluido che sfida e incorpora la lingua alta per dire in modi non solo linguisticamente diversi. Una lingua non regressiva, malgrado l'asserita discendenza del «dialetto» dall'alveo materno, e il nesso che lega originario e autentico,<sup>4</sup> perché capace di sbilanciarsi – come non fa la lingua alta – fra istanze affettivo-umoral, distillati di pensiero, realtà e vissuti scarsamente omogenei. A riprova, per ovviare al rischio di finzione, non c'è nemmeno il dispiegarsi di uno scenario natural-campestre quale corollario del parlato popolare, perciò le scarse evocazioni della natura («il monte», «el prà», «el mar», ecc.) valgono piuttosto come prototipi atemporal per suggerire condizioni esistenziali.

Con il dialetto si può più facilmente infrangere i codici, animare il linguaggio di affetti generali, fare agire un egualitarismo che abbassa l'intellettuale e innalza il popolare e, nella sua qualità di lingua-corpo, far sì che la poesia sia soprattutto dialogica, in una socievolezza che convoca gli assenti per farli dire oltre che per essere detti. Come se questa creazione inedita mettesse a nudo la non definitività del genere poesia, che ambisce invece ad essere cristallizzandosi in una forma definitiva. Ne è un esempio quel rifacimento di motivi di Heine dove, per confortare il «putel», un dialetto italianizzato lo sollecita prima come essere pensante «No' angossarte, putèl, spera, | e razona el dolor», per sostenerlo infine con la formula più triviale: «No' 'ver paura».

L'ordinamento dei testi che compongono la raccolta *Versi e Poesie*<sup>5</sup> – la sola opera completa, licenziata dall'autore – è già tutto un programma: sostituiti i titoli con i versi iniziali di ogni singolo testo, è l'ordine alfabetico a fondare l'idea della compiutezza, pur nell'arbitrarietà del carico portato

3 «la lingua poetica di una nazione può essere, in determinati momenti storici, concepita in una qualunque delle sue piccole patrie dialettali» (PL, p. 505).

4 Sulla natura non regressiva di questo estremo «putel», cfr. le precisazioni di Zanzotto 1991: «Ed è questo putèl che può ripetere, riprendere anche in un ottenebramento, qualche cosa di simile a una convenzione-canto ritmata in giuste alternanze fra versi tronchi (“singhiozzo”) e svolgimenti piani, secondo un modulo che per essere così fuso alla natura-putèl non può esplicitarsi fino alla rottura, deve conservare un suo corpo armonico o aureola armonica, e continuare come un'eco, in un filtrazione incoercibile di vitalità. Non si ha nulla di dissolto, di deturpato, non c'è nemmeno l'indizio di uno scatto ossessivo. La poesia continua a venire “filata” in una convergenza appunto di estremo coraggio e di estrema innocenza».

5 Tutte le citazioni poetiche sono tratte da VP. Nel tracciare la storia della sua vita, Noventa riconosce che la poesia è stata solo un episodio della sua intensissima, e successiva, attività di critico e filosofo, al punto da dare al suo Io poetico un'identità fittizia, quella di tale Emilio Sarpi, nato a Lampol, Venezia, il 31 marzo 1898 (lo stesso giorno della sua nascita) e morto a Londra il 19 ottobre 1933.

da ogni singola lettera, e tuttavia nello spirito ludico di un procedere pre-letterario. Del resto, il punto fermo dell'alfabeto (la sua fittizia irreversibilità) viene compromesso dall'andamento circolare testimoniato dalle due poesie liminari. Analitica e tormentata la prima, che si apre sull'appello accorato: «... Ah, déme, allora, de novo i tempi!», come una mitica età dell'oro personale da ripristinare per corpo, mente e valori obnubilati dalla condotta errata del richiudersi in sé, del rispecchiarsi del «mi» in «mi», anziché fare agire il socievole noi misurato sull'altro. Quintessenziale l'ultima, scritta alle soglie della morte, che nel vagheggiare un fiabesco moto circolare, deplora la velocità del tempo «ch' el ne lassa | Veci | Su la porta de casa!», ma che tuttavia «gira in tondo» e può operare il miracolo del ritorno alla gioventù.

Questa formula globalizzante ribadisce iconicamente lo spirito inclusivo e non esclusivo della poesia di Noventa che nega al poetare quell'auto-sufficienza che gli viene dalla tradizione alta.<sup>6</sup> Al contrario, è una poesia animata da una volontà di sperimentazione che si misura, e misura il suo strumento linguistico inedito, su un'ampia gamma di sollecitazioni emotive e sulle funzioni plurime dell'io: amico, amante, «omo», poeta, «vecio», partner editoriale, soldato, cittadino partecipe, al punto da includere una lapide commemorativa fra le poesie, ecc. Noventa fa sicuramente suo, riscrivendolo, un ideale ridimensionato di poeta, attinto da un testo di Goethe (*Einschränkung*), per quel suo ritrovarsi simile fra i simili,<sup>7</sup> per quel commisurare la grandezza su un perimetro ridotto, lasciando a macerare nell'intimo il turgore che lo divora: «Fùssela questa la me ambizìon? | Picolo farme co' tuti i piccoli, | E morir de passìon... ». Dal «picolo» al «gnente» di una più radicale messa in questione di ambizioni, condizioni, posizioni, persino in amore: «Saver de no' esser gnente | Xé scominziar a amar». Una parola-chiave che ritorna anche per denunciare il peccato d'artificio («'Ste parole preparè») rispetto a «Quante àneme danàe, | Che ne parla umanamente», sicché la «zente» del comune sentire e del comune dolore, può attrarre in rima l'io con il suo «gnente» di persona e opera.

Da cui l'aspetto comunicativo più che intertestuale delle sue «imitazioni», o traduzioni che dir si voglia. Tradurre non più come relazione di dipendenza, poiché l'alterità è risolta nella libertà anziché nella fedeltà. Con le sue versioni in dialetto da testi poetici consacrati, Noventa riconosce una dialettica fra sé e modello capace di restituire al donatore un nuovo vigore per la sua opera. Grazie al dialetto, il testo alto si abbassa a comprensione più ampia, mentre la familiarità che il traduttore si prende

6 Nella «lettera» a Walter Binni: «Il significato della parola “poeta” dovrebbe essere quasi identico a quello delle parole “filosofo”, “politico”, “religioso» (SE, p. 214).

7 «Il vero muro del silenzio è quello che ci separa dagli esseri più vicini a noi. Il grande muro del silenzio fra noi e gli esseri più lontani da noi, fra noi e l'Universo, fra noi e Dio, non crolla se non crolla quel piccolo muro» (SE, p. 126).

con il predecessore illustre fa capire che la poesia non è esperienza isolabile, preclusa ai tanti; che il suo messaggio è riproducibile, e non si cura del concetto di separazione degli stili.<sup>8</sup> Basti vedere la riscrittura delle due strofe di Hölderlin dedicate a *Socrate e Alcibiade*: se l'inizio riprende letteralmente l'interrogazione a Socrate sul perché dell'adorazione che egli destina a quel giovane,<sup>9</sup> nella seconda, la risposta di Socrate, intrisa di profondità filosofica nel primo caso («Chi pensa il più profondo, ama il più vivo, | Sublime gioventù intende, chi ha guardato nel mondo»), si trasforma, con Noventa, in un'ammiccante proposta a indagare anche le ragioni del corpo oltre a quelle dello spirito:

Trova Alcibiade;  
E domàndighe pur cò farè el bagno:  
Alcibiade,  
No' conóssistu gnente de più belo  
Che el marìo de Santippe?

Poeta libero da vincoli di casta e poesia come libertà nel farsi lingua franca perché appartiene a un mondo che sfida le leggi e si dispiega senza limiti. Eppure questo oltranzismo si ferma per certi versi al codice:

Mi me son fato 'na lengua mia  
Del venezian, de l'italian:  
Gà sti diritti la poesia,  
Che vien dai lioghi che regna Pan;

come se una riserva, linguistica ed etica, vietasse di dire tutto, («No' tuto quello che penso e vedo | Vol i me versi spiegar e dir...») lasciando al lettore il compito di procedere nell'inesplorato: «Ma la parola che pur me resta | Xé sugerirve: çerché più in là», anche perché il mitico Pan, benché nume tutelare del fare poetico, nel suo sinonimo «Pìe-de càvara»,

8 Commentando le traduzioni in dialetto di Heine, ad opera di Mario Andreis, Noventa sottolinea la legittimità di tale operazione: «Non è un caso che Heine sia stato tradotto in dialetto: nella repubblica letteraria infatti avviene spesso qualche cosa di simile a quel che avviene nel regno dell'economia: come in questo può diventare necessario di ritirare le classi privilegiate alle loro origini di rimescolarle e riconfonderle alle classi degli operai e dei contadini così in quella è necessario rinunciare al linguaggio disordinato dai retori per rituffarsi in quelli in cui le parole amore cuore dio giustizia e simili conservano il loro valore». («A proposito d'un traduttore di Heine» [1934], in *OC*, II, pp. 7-8).

9 «Perché stai sempre adorando, Socrate santo, | Questo giovane? Nulla sai di più grande, | Che con occhio d'amore, Come gli dèi, lo contempli?» (F. Hölderlin, *Poesie*, a cura di G. Vigolo. Milano: Mondadori, 1976) che Noventa riprende così: «Parché vòrdistu mai, Socrate santo, | A 'sto zóvene sempre? | No' conossistu gnente | De più grandò? | Sluse amor nei to oci, vardando | A lù, cofà a un Dio».

è latore - degradato - di una poesia solo all'insegna della sregolatezza («El Pie-de càvara, in vogia o in festa, | Oltre i so limiti no' 'l xé rivà»).

Detrattore della funzione letteraria e cultore a suo modo di quella poetica, Noventa riesce a calibrare, grazie alla sordina del dialetto, le fughe verso la magniloquenza e la presunzione del ruolo, salvaguardando il mistero di una qualità differenziale mai inscrivibile in un concetto definito. Omologazione fra il poetare dei grandi, chiamati cameratescamente con il loro nome di battesimo (Giacomo, Francesco e Dante) e l'affabulazione concessa a tutti, purché sostanziata di esperienza. Così, *Co se gera soldai*, dai «compagni più veci» ai «coscriti» il sapere degli uni incontra il non ancora vissuto degli altri, ed è la scoperta di quell'ignoto che assomiglia alla poesia. Ma è anche la dizione aulica adoperata per definire la natura più drammatica dell'arte, non solo diversa dalla vita, ma scaturita da quanto la vita possiede d'impervio: «L'arte nasce da delusi sfoggi», dopo un travaglio che le fa abbandonare l'orizzonte della soave meraviglia: «Come la Musa crudelmente acquista | Altri miraggi dai miraggi lieti, | Svolgendo il bianco della prima pista!».

Quando dalla nozione astratta passa al personaggio poeta, Noventa dispiega il contravveleno dell'ironia se non basta la schiettezza dell'uomo rustico, o il ridimensionamento a funzione limitata, per definirsi poeta in modo nuovo. C'è la visione sociologica che rende incompatibili, in una biforcazione scanzonata, l'essere «Dentro casa, co' mare e mugier» e seguire Pan che prelude a un altro mondo: «Là ne varda le done e po' via, | Là se se ama e po' via, | Ne la gloria se ferma l'amor», dove gli emblemi del sogno poetico, «Dio-sa-quànti lauri nei boschi», attecchiscono in un contesto agreste contemporaneo, con la schiera di «amiçi» chiamati a raccolta nei boschi «Se no' altro, almanco a tagiar...».

Nella serie di variazioni intitolate *El poeta*, questa visione minimalista si afferma perentoria nella differenza fra il ruolo di questi, tutto di attenuazione, di distacco:

El poeta prepara una fiamma,  
Pian pianin... e el va via pian pianin,  
Sue no xé che le prime falive

e il risultato che non gli compete più, là dove eventualmente si pronunciano i valori, le certezze. Più spinta ancora – e più seria – l'affermazione di una gerarchia di valori che mette in scacco la tentazione solipsistica della poesia: *Dove i me versi* paventa in quell'autosufficienza la sua stessa negazione e la induce a recedere rispetto quanto vi è di più sacro: «l'onor». E, nell'imminenza del commiato, la poesia non è più l'antidoto (pieno) alla vita che sfugge; al contrario, è la rivincita della vita degna sulla parola che se ne va e per il poeta una rinuncia che prelude alla liberazione «arrivando | fino a Dio con carte bianche, ma forse | Con visi più sereni».

Ma la poesia è anche polo di un antagonismo viscerale che oppone Noventa poeta a una ipotetica schiera di «leterati» obnubilati dai cliché e dalla grettezza, e assetati di valori mondani. E in questa degradazione trascina un Benedetto Croce, trattato con l'irriverenza del fuori casta, che in quella sorta di scioglilingua «Dei do déi» – avara stretta di mano del filosofo – riassume l'incontro abortito. *Don Benedetto* redarguito per essere arrivato in quel di Torino senza incontrare il poeta in quanto «ciapà-dentro i zoghi | De la filosofia dei to scolari», ma che Noventa salva almeno un po', rispetto alla schiera dei suoi replicanti,<sup>10</sup> per quella passione che muove ogni ricerca originale, e perché quel grano di follia che sottende ogni creazione lo accomuna suo malgrado al poeta.

Prevalentemente dedicata all'amore e all'essere poeta, ma con intarsi di poesia civile che condiziona per certi versi anche il resoconto degli affetti, l'opera poetica di Noventa non indulge nell'autobiografismo, pur declinandosi prevalentemente alla prima persona, perché la singolarità trapassa facilmente in generalità e l'identità sfugge nell'eterogeneità. Fra canone poetico tradizionale (quel petrarchismo che i suoi cattivi lettori pensano essere la cifra della sua poesia) ed esperienza vissuta, il canzoniere amoroso di Noventa spazia perciò senza condizionamenti ad evocare le alterne vicende di un «Mi» e un «Ti» uniti, disuniti, appagati, frustrati, fra un disimpegno sorridente e le tormentate stazioni di un'esperienza che lo intride di gravità.<sup>11</sup> Persino sovvertendo il principio della mancanza come accensione dell'ispirazione poetica, e della poesia stessa quale compensazione dell'amore negato, come recita, a presa di distanza dalla corporazione dei poeti moderni circa l'errore di fondo che li fa sragionare, il sonetto *Colpa d'amor*. Noventa sanziona lo squilibrio fra la qualità non sempre degna dell'oggetto («I se contenta de qualunque dona») e la pretesa che la poesia favorisca comunque l'idealizzazione («i la vol beata su le carte»), un principio a cui la sua stessa gioventù poetica si è conformata. L'alternativa *rivoluzionaria* che il sonetto descrive, incastonata fra l'altro proprio nei versi centrali, è quella dell'amore corrisposto, da un lato, e

10 Affine all'ipocrisia del seguace, in versione politica, come recita la poesia *Piero Gobetti*, dove «Dei to compagni» non si salva né «La prima banda» di traditori né «questi qua, | Che al cimitero - Te gà trovà».

11 Vale la pena di considerare, a questo proposito, le valutazioni di Noventa critico circa le insidie dell'assolutismo amoroso di cui è vittima il protagonista di *Uomini e no* di Vittorini: «Quel principio di appagamento e di piacere che *Io* trova in lei non è certo l'amore: e guai a lui se fosse più che un principio di appagamento! Il pericolo di *Io* è proprio quello di vendere tutta la sua curiosità e tutta la sua umiltà di fronte all'universo per il breve, o lungo, e sia pure matrimoniale, uso di una donna: di non accorgersi che il segno dell'amore, il segno del convertirsi di un grande amore in un amore vero e proprio, è proprio il contrario di ciò che egli crede: ed è, insieme al desiderio per la creatura, per la stessa creatura che ci serviva da pretesto o per un'altra non importa, il sentir nascere l'impossibilità di continuare a sottoporla, lei o qualunque altra non importa, a quelle domande e a quelle richieste a cui una creatura non può rispondere» (GA, p. 18).

della compatibilità fra la miracolosa presenza e la potenza poetica che la esalta («Ma tì ti-ssi vignù, e in tì no' stona | El nostro vero amor co' 'l me inventarte») dall'altro, spostando addirittura l'accento sul modello reale anziché sul simulacro («No' gh'è quadri né ritrati, | Che ghe somegi»).

In questa scanzonata rivisitazione di motivi petrarcheschi c'è tutta la resistenza di un poeta dotto che a sua volta non dimentica mai di essere sdoppiato in «omo» e in «poeta»; di un poeta che parlando d'amore prende in considerazione un'esperienza universale, ma declinata dal basso, e di un facitore linguistico che, grazie al dialetto oscillante tra vernacolo stretto e ibrido alto, può scrivere il suo canzoniere in piena libertà. A prevalere in Noventa è l'amore come prossimità, messa in scena di un colloquio amoroso, contrappunto fra due identità e aspirazione all'essere insieme. E, diversificando il Tu per togliergli ogni angustia d'immagine idealizzata, e per misurarlo sulla pluralità dell'esperienza, questo canzoniere rimette in auge una nuova sintonia fra linguaggio e pensiero, scavalcando la sovrannità del parlare traslato tipica del discorso poetico. Da cui la frammentazione del motivo amoroso, dall'insorgere al manifestarsi, con le diverse tipologie dell'oggetto del desiderio—occasioni e sperimentazioni in cui far convivere reale e ideale—in nome, da un lato, di quel principio asistemático che punta alla completezza del singolare a scapito di un'unità fittizia,<sup>12</sup> dall'altro, come ha ammonito Noventa critico a proposito del protagonista di *Uomini e no* di Vittorini, a combattere la tentazione dell'assoluto che l'amore porta con sé.

Ecco allora succedersi il paradosso del dovere amoroso - candida richiesta di una «putela» all' «omo» pedagogo - che suona come «date a quanti - te piasa darte», e invece nella bellissima *L'amiga dorme*, il percorso quasi iniziatico che l'amore promuove, ora dall'uno, ora dall'altra, a partire da quel «te vogio ben» sommesso, come filtrato dal sogno, e che si riverbera sulla vita, sulla qualità del vivere. «Ela», più predisposta ad accettare la forza dell'amore rispetto a «Mi», il quale appurerà un giorno con più fatica, ma con più certezza, «Che amor xé viver - come sognar».

C'è anche il protocollo semiserio delle varie fasi di un incontro (*Istinto o riflessione*) che blocca l'esito finale della conquista proprio perché abolisce i rimandi a un cosiddetto canone amoroso, perché spiazza l'ovvietà fra premesse e conseguenze, perché introduce ironia e stranezza in un campo saturo di automatismi, sicché il «te gò studiada» nasce da un viso

12 Cfr. la «lettera» a Guido Fubini in *SE*, pp. 210-211: «In questa specie di scrittori [asistemáticos e antisistemáticos] la diffidenza verso ogni metafisica, l'antipatia per i sistemi sarebbe solo apparente. *Profondamente certi dell'unità dei loro pensieri*, essi rinuncerebbero all'aiuto di un sistema apparente. Parlando per occasione, descrivendo un oggetto, giudicando di un fatto che in un istante del tempo e dello spazio li attira, essi potrebbero essere considerati come i più veri imitatori della scrittura e della creazione divina, che ci mostra dappertutto una moltitudine di segni, di cose, di individui in se stessi perfetti, e lascia che l'unità di tutti gli esseri e di tutti gli individui sia sottintesa o segreta».

che trasuda cupezza, il «te gò spogiada» è per cercare l'anima nel corpo, mentre il «te gò vardada» segna il limite invalicabile al possesso di una lei «cussì povera» alla quale la nudità ha già tolto troppo. Un «Ti» dunque dotato di corpo oltre che di anima e di pensiero, più prossimo che remoto, che cede volentieri o per meglio dire che non si nega, da cui gli appellativi lusinghieri di *O bela e bona amiga* che prima «ti-me-gà vardà» e poi «tisi-stàda mia», o l'*Ordinata signora* che rimedia agli sconfinamenti fra il poeta e l'amante, fra i «so diriti» e i «to favori», o quel contemplare che non basta quando pur ci si bei di un oggetto amoroso chiamato Lesbia; allora, con una delle sue tipiche *pointes*, Noventa invoca la conclusione naturale di quella beatitudine: «No' me basta i me òci e i me pensieri | Esser de Lesbia xé l'unico modo». Mentre la più audace e aulica figura di *Se mi te penso* declina in termini metaforici la sua condizione: «No' gò in 'sto mar che tì e nissuna riva», e addirittura riesumando stilemi petrarcheschi («Ma senza 'sto morir no' sarò viva»), una profferta amorosa che lui ha invece espresso nel rozzo vernacolo dell'amante incolto (sue le rime «crùa|frùa|nùà|vignùà»), da cui il sonetto bipartito fra registro alto e basso.

Lo statuto di poeta dialettale che Noventa rivendica per sé condiziona la sua concezione della realtà, anche di quella intima: nessuna assolutezza di parola alta per una realtà altra, nessuna esclusività per un discorso amoroso che vuole essere poco singolare. Come se solo il dialetto con il suo sillabare primario («Se, pensando a mì, ti pensi | Quel che mì penso de tì») potesse smitizzare quell'ideale punto di fusione («Pensa quanti controsensi | Se risolve dentro un sì») e denunciare la mistificazione della dedizione a senso unico, come scaturisce da quell'impietosa analisi dei ruoli di *Gh'è nei to grandi*. Dunque nessuna fuga verso l'infinito dell'Io e del Mondo, quel materiale del «poeta Ermetico» che immagina di essere per assurdo:

Fusse un poeta...  
 Ermetico,  
 Parlaria de l'Eterno:  
 De la coscienza in mi,  
 E del mar che voleva e no' voleva  
 (Ah, canagia d'un mar!)  
 Darne le so parole

ma essere semplicemente Poeta per il quale l'ontologia fondante è quella concreta e appagante della presenza di lei: «Ti ghe géri ti ne la me barca». La riluttanza degli elementi a promuovere l'ispirazione è sanzionata da uno sberleffo («canagia d'un mar»), l'ipotesi ermetica viene ridimensionata a presenza irrilevante perché è solo quell'interludio amoroso che ha sapore d'infinito:

E le stele su nù ghe sarà stàe,  
 E la coscienza in nù,  
 E le onde se sarà messe a parlar,  
 Ma ti-ghe-géri tì ne la me barca,  
 (E gèra fermi i remi).  
 In mezo al mar.

Il dialetto è già di per sé un antidoto alla seriosità e alla posa solenne: esprimere la pena dicendo «son cussi disgrazià» è altra cosa dal menzionare, subito dopo, «i sfoghi» e il «pianto», perciò nel componimento che porta quel titolo, l'anafora *bassa* stride con le precisazioni di quel dolore, espresse in termini dotti. D'altra parte, accanto alla parodia linguistica dell'anima in pena c'è anche quella di un certo canone poetico-esistenziale, come mostra il procedere della poesia dalla semplice reazione fisiologica: «Son cussi disgrazià che pianzo tanto» all'autocompiacimento circa la fecondità del dolore: «no' me basta | El me dolor de ancùo, e quel che bramo | Me fa paura e se risolve in canto», sino alla derisione finale che denuncia il fittizio di quel pretesto al canto: «El più dolce velen che me inamora, | Xé dir che gèra un truco i sfoghi e 'l pianto».

Noventa insiste sul motivo della naturalezza espressiva anche in versione umoristica applicandola all'idillio amoroso, con i ruoli invertiti fra «mi» e la «me amante» scrivana, vogliosa di fissare quei versi «Che mi digo e me basta de dir», in un vortice fra scrivere e baciare, dove non ha la meglio la scrittura, come si vede dal gustoso parallelismo in progressione crescente: «che fredì xé i versi»; «che curtì che xé 'sti poemi»; «che boni che gèra quei basi». E se, nel canone amoroso, l'assenza è la condizione del canto, qui, all'opposto, c'è una presenza che trascina con sé anche la parola; ma ancora una volta la trasgressione è affidata alla figura femminile: «sistu cussi brava, | Da podér far e dir?», da cui la nuova condotta poetico-esistenziale: amore appagato, insufficienza dell'amare senza il suo corollario di «dir» che aleggia come basso continuo sul più essenziale «volessi ben»: «Vien nei me brassi, cara, | E parla, parla pur».

Lo stravolgimento di forme e motivi nasce in Noventa anche dalla sua concezione estensiva dell'amore le cui varianti non sono solo di ordine affettivo perché attingono, quando è il caso, a uno spazio-tempo più libero rispetto alla tradizione letteraria e sociologicamente condizionato da più verosimili leggi ancestrali, oppure da contingenze materiali. C'è il motivo tradizionale della separazione (*Amiga, oramai partendo*) a causa del classico viaggio per mare, con le sue realistiche conseguenze: «no aspetarme e no' rispetarme». Il quale si sdoppia nel successivo viaggio nel tempo dei «do vecieti» intorno al «vecio foghèr» e permette di far rifluire l'amore nel rimpianto, confrontando i «tempi che cambia» e quel che i «zoveni vol» con le costrizioni di allora che li hanno divisi. *Anca sto amor* convoca per l'ennesimo fallimento amoroso, peraltro sdrammatizzato dalla rustica me-

tafora: «Anca 'sto amor | Bevùo», nientemeno che i Numi avversi («Ingiusti Dii!») e ascrive la catastrofe, da un lato, a quella sorta di vaneggiamento esclusivo che in nome dell'amore fa perdere di vista gli altri beni e valori: «La mare e el pare, | E 'l gran ben d'un amigo, e la fortuna, | e la gloria fra i omeni» e, dall'altro, al fatto di perseguire un oggetto ideale («l'amor») a scapito di un più modesto e appagante piacere a portata di mano:

Sarìa stà forse meglio andar ridendo  
Verso i lavri zà oferti.  
No' creder i gavesse altro valor  
Se no' quel che i se dava.

Anche la terapia contro il soffrire va cercata in un prontuario comune, senza sublimazioni da intellettuale. In *No me bate più el cuor* è il pragmatico fare del «No' cerco altra compagnia che una | De zente alegra» e l'etico sentire del «Vardémose intorno, e contemplémo | Le miserie de tuti!».

Uomo di concretezze e dalle escursioni orizzontali, Noventa raffrena, non solo *more poetico*, gli slanci verso l'alto poetico-metafisico, quello del «romantico slancio» di Sancio alla luna, e quello più irridente della prima conquista spaziale dove l'immagine e somiglianza fra creatura e creatore ha le sembianze di una cagna. Riscrivendo quasi pari pari un testo di Goethe («Ah, Vù Dii»), Noventa condivide con il modello l'idea che la tensione verso l'alto è frutto della nostra povertà esistenziale e ricorrendo al suo tipico modulo ipotetico: «Se ne dessi, vù, in 'sta tera, | Mente salda e bon umor» riduce, grazie al dialetto, questa polarità subita perché il «là sora» è meno alto di lassù, il «bon umor» è un dono con poche pretese e il «vù Dii» sembra più l'appellativo ancestrale, destinato, nel *terroir* di Noventa, al più grande di sé.

Nel duetto teologico fra figlio e padre sugli «spazi infiniti» l'ammissione di un Dio abitatore dell'aldilà sembra scaturire alla fine come un va da sé non argomentabile nella voce del «pare» il cui sbottare spazientito equivale a una prova di esistenza: «In malora: al de là ghe xé Dio». Ma è in quella singolare composizione intitolata *Par vardar* che il dilemma fra alto e basso diventa un confronto realistico in cui poter comprendere entrambi. Ricombinando le stesse parole rima nella cantilena di otto decasillabi, i sintagmi convenzionali che designano gli elementi primari del creato sono oggetto prima di un percorso ascensionale «Gò lassà le me vali e i me orti» «par vardà dentro i cieli sereni», ma dalla soglia che li divide («là sù e là zò sconti da nuvoli neri») lo sguardo verso il basso, volto a recuperare lo spazio familiare, viene lasciato nell'incertezza.

Ed è ancora un altro Noventa che attenta all'univocità del reale non mediante le risorse tipiche della poesia, affidate al plurisenso o alla indeterminatezza, bensì usando la padronanza dell'io cogitante che traduce l'esperienza in costrutti logico-discorsivi. Così, le forme poetiche imper-

niate sulla ripresa gli offrono il canovaccio giocoso per scalfire le asserzioni grazie all'interscambiabilità degli elementi. A presupposti uguali, conseguenze diverse. Ecco allora che il protocollo di vita per l'uomo di allora di avere «famegia» (*Ah! Gavesse anca mi*), nella sua tripartizione di «casa, mugìer e putéi», è condizionato, nella prima strofa, dalla dannata pressione dei «schei», i quali gli avrebbero dato il «coragio» di riuscire nell'intento, mentre nella seconda il «coragio» è il risultato dell'avere «famegia», e la privazione dovuta al fatto di non aver più «né vint'ani, né schèi». O il salutare consiglio a *Vittorio, amigo mio*:

No' perderte  
 Par 'na dona che passa.  
 I so basi te resta.  
 E no' perderte, Vittorio,  
 Par 'na dona che resta  
 I so basi va via.

Conflitti e paradossi amalgamati al racconto di sé che si fa sollecitazione filosofica e morale, con un dispiegamento di sottigliezze concettuali che Noventa avrà modo di produrre nella sua vasta produzione saggistica. Già come cardine morale della persona: «Mi gò un demonio e un angelo | Intorno a mi», concreti compagni di vita che si banalizzano in quello stratonare a turno, fino a diventare reversibili. E' l'antimanicheismo, la negazione di quella lusinga moralistica chiamata virtuosismo, contro il quale non ha mai smesso di pronunciarsi nei testi politici e filosofici, qui in versione teologica, con i dannati, al momento del giudizio universale, solo un po' più lontani dai salvati...

Sono i dilemmi della luce stellare irradiata da un corpo morto: «Mi no' esisto e tì ti me vedi», al punto che «no' ti pol credar | nè a mi stessa, nè a ti»; è l'interrogativo sulla condizione migliore nel mondo fissata nella miniatura degli «osèi sul ramo» a confronto con i «Bò, che ligai aré», o, in *Come do alberi*, il contrasto di unione e disunione per via di radici che si allontanano e di rami che si intrecciano. E', sempre in chiave amorosa, la compresenza di due amori, ma dalle polarità antitetiche: «Iole me piase tanto, | A Pia ghe piaso mi». Ancora più intrigante il paradosso, sempre espresso nell'ipotetico dell'irrealtà, che vuole la pietà rivolta ai forti, alle «bele e al piacer», affinché il passaggio di forza dagli uni agli altri permetta l'ascolto adeguato al male degli altri, relativizzando il proprio. E' il bisticcio, ripreso da Machado, fra dare che priva (di «schei») e non dare che priva comunque, fra spendere e spendersi dell' «anema» che «se perde se no' se dà». E' l'idea dell'*amour-passion* («'Sto altar de l'amor») da superare per una più ampia accoglienza, non tralasciando «La mare e el pare, | E 'l gran ben d'un amigo, e la fortuna, | E la gloria fra i omeni».

In questo spirito inclusivo va collocata la sua idea del tempo dove spicca, accanto al vagheggiato moto circolare per il personaggio-uomo, anche il

motivo di una più ampia - e discussa - continuità da ascrivere a una rinnovata «catena dell'essere». Dall'imitato all'imitatore, dal personaggio-eroe dell'oggi, per quanto fasullo, riconducibile a sua volta a un vero eroe del passato, visto che «una copia de copie ne prova | L'esistenza de l'original». O, in versione erotica, la serie degli «amanti passài» il cui incontro con «ela» sottrae al lui attuale la conoscenza esclusiva... Ma è soprattutto la contestazione del cosiddetto modernismo, nella sua volontà di interrompere la continuità della storia, e che tuttavia resta pur sempre figlio di un qualche antecedente («Fioi e nevodi de qualchedun | Ssé anca vù»), per quanto diverso da quello di coloro che guardano con meno ripulsa alla tradizione: «Ogni ùn onora el so proprio passà, | E vù el vostro».<sup>13</sup>

Nel realistico motivo del ritorno al «me paese» dell'ormai «forestier», il sentimento di perdita si stempera nel passaggio di consegne dei suoi sogni di allora ai giovani d'oggi, nei quali vedrà continuare il suo spirito d'avventura, rifiutando dunque il consorzio «coi altri vèci intorno al fògo». Ma nelle *Ultime Poesie*, scritte nell'incombere della morte, l'esistenziale e non dialettizzabile «omo che more» spiazza l'antitesi «vecio | zóvene» rifiutando ogni mistificazione e per l'uno e per l'altro: né «vecio | Che vol farla da zóvene», né contegno di circostanza del «falso discepolo». Anche se il poeta non rinuncia alla sfida del paradosso se, già prima di morire, implora il rispetto dovuto ai defunti: «Cavéve el capelo, | Come fusse zà morto» mentre, per il dopo, propone una surreale sfida alla morte: «Speté almanco un fià, | Come se fusse vivo | E volesse risponderve».

Viceversa, quando il passato non è un peso, ma un presente che fu, la lucida ammissione dell'irreversibilità del tempo («Tuto se désfa col gémo dei giorni, | Tuto passa anca se d'arte») sarà l'antidoto, come in *No' più fantasmì*, a proposito di una vecchia poesia scritta con Mario Soldati, contro la tentazione di resuscitare carte defunte, espressioni di sentimenti desueti («De cantar che anca mi gò penà»), nella consapevolezza «ch'el passà sia passà». Motivo che ritorna in chiave nostalgico-crepuscolare in *No' più longo i rii, le serenadine*, o nella caustica diagnosi sulle sorti della civiltà europea (*O scatole notturne*), in balia del nuovo che avanza da lontano, ed espressa in lingua:

13 Una sanzione che include anche il soggettivismo idealista: «L'errore diabolico di tanta letteratura e di tanta arte che si dice moderna ed è anch'essa, come l'altra, la vera, antica quanto il mondo, è proprio qui: in questa mancanza di rispetto per l'"oggetto", che è invece un soggetto, un soggetto inoggettivabile o una moltitudine di soggetti inoggettivabili che lavorano con noi e talvolta più di noi. Questo errore è anche più manifesto se si considera la letteratura di casta nei suoi rapporti con la politica e con la religione, giacché, essendo politica e religione attività spirituali più alte anche di un'attività letteraria che non sia di casta, appare più assurdo, se possibile, trattarle come "materia"» («La letteratura di casta», OC, II, p. 298).

Anche da voi ci gridano la fine  
 Satiri e servi, e nel selvaggio coro  
 Americano, che dirige il ballo,  
 Avidi gnomi, dipinti di giallo.

Se non c'è scampo al procedere conflittuale e irreversibile del tempo, si dà di tanto in tanto il miraggio di un accadere circoscritto e redento, di un momento incomparabile che dà al vivere una ragione di sperare: è l'incontro amoroso perfetto, descritto in *El saòr del pan*, che separa l'«ancùo» di quella certezza dal «prima de tì», quando «el saòr del pan, e la luse del çiel | Gèra inçerti», o quel canto della «lodola» nell'intervallo del sogno che forse non è dato ripetersi domani. Ma può essere anche l'«ancùo» del ricordo che ritorna improvviso a ravvivare, suo malgrado, «come una stela, che xé sparìa, | Traverso el tempo ne dà i so raji».

## Bibliografia

### Opere di Giacomo Noventa

- GA. (1973). *Il grande amore. Tre parole sulla Resistenza. Con un saggio di Augusto Del Noce*. Firenze: Vallecchi.
- OC: Manfriani, Franco (a cura di) (1987-1991). *Opere Complete*. 5 voll. Venezia: Marsilio.
- PL. Manfriani, Franco (a cura di) (1987). *I paroll d'un lenguagg. «Nulla di nuovo» e altri scritti 1934-1939*. Venezia: Marsilio.
- SE: Noventa, Franca (a cura di) (1971). *Storia di una eresia*. Milano: Rusconi.
- VP. (1960) *Versi e Poesie*. Milano: Mondadori.
- Baldan, Paolo (1990). *Novecento in controcanto. Modi e timbri in Gozzano, Campana, Noventa, Sereni*. Ravenna: Essegi.
- Carlino, Antonio (1993). *Giacomo Noventa. Un filosofo fuori dell'accademia*. Lecce: Adriatica Editrice Salentina.
- Cecchetti, Valentino (2012), *Giacomo Noventa. L' "errore della cultura italiana" dal fascismo a Adriano Olivetti*. Chieti: Solfanelli.
- Daniele Antonio (a cura di) (2008). *Giacomo Noventa*. Padova: Esedra.
- Debenedetti, Antonio (1974). *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*. Milano: Garzanti.
- Manfriani, Franco (a cura di) (2008). *Giacomo Noventa. Atti del Convegno (Venezia-Noventa di Piave, 26-28 giugno 1986)*. Firenze: Olschki.
- Marcheschi, Daniela (2011). *Nessuno è poeta. Scritti su Giacomo Noventa*. Lucca: Trasciatti.

Monti, Riccardo (1985). «*Solaria*» ed oltre. *La cultura delle riviste nelle lettere di Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Gino Ca' Zorzi (Giacomo Noventa), Giansiro Ferrata, Raffaello Ramat*. Firenze: Passigli.

Urgnani, Elena (1988). *Noventa*. Palermo: Palumbo.

Vigolo, Giorgio (a cura di) (1976). *F. Hölderlin, Poesie*. Milano: Mondadori.

Zanzotto, Andrea (1991). «Giacomo Noventa tra i Moderni». In: Id. *Fantasie di avvicinamento*. Milano: Mondadori, pp. 145-146.