

DOPPIOZERO

Il cuore che non dorme

Matteo Marchesini

2 Giugno 2018

Chi volesse allestire un'antologia di belle poesie d'amore del nostro Novecento, magari per disporre di un bacino di citazioni a uso anche privato, non avrebbe la strada facile. Non, almeno, se pretendesse di trovarsi tra le mani un canzoniere che celebra l'eros nella sua pienezza e l'eros al tempo stesso eccezionale e quotidiano, inconfondibile e universale. Chi dispiega apertamente il suo canto amoroso, se si escludono l'ossessivo riduzionismo efebico di Sandro Penna e la meteoropatia emotiva della penniana Patrizia Cavalli? Ci sono, e' vero, lirici suggestivamente terrestri e sensuali, perfino in senso linguistico, come Gatto, Betocchi e certo Caproni, non a caso cresciuti anche loro, accanto a Penna, sul rovescio del tessuto ermetico: ma finiscono quasi sempre per diventare o troppo domestici o troppo sfuggenti, ripiegando su una freschezza insieme patetica e pudica e partendo per la tangente del manierismo. Ci sono, ancora, poeti erotico-famigliari alla Sanguineti o alla Giudici, che non esitano a palpare i corpi e a immergerli nella vita di tutti i giorni: ma lo fanno esibendo preventivamente il falsetto, il passaporto di una vezzosa diplomazia crepuscolare; cos' come il primo Pagliarani e Massimo Ferretti schiacciano altri corpi sotto la loro musica avida e guascona. Quanto a Sereni, i suoi rossori di innamorato vengono subito puniti da una reticenza brusca che li lascia a galleggiare nel vuoto. La nostra lirica novecentesca, osservava Garboli mezzo secolo fa, e' altamente omosessuale, nel senso di una estrema introversione del tema amoroso: in genere ispira a presupposti assoluti, di a tu per tu con Dio, sdegnando le sparpagliate occasioni del sentimento, i suoi trasalimenti, i suoi brividi, le sue piccole e struggenti ferite. La poesia moderna e' tutta intellettuale (e!) Respinge le situazioni da fumetto, il lui e lei. Il poeta contemporaneo non si pu' immaginare innamorato degli aspetti femminili della vita quali la gioia, la giovinezza, lo splendore della pelle, una bella mattinata piena di sole, le ore della felicit' che e' sempre rubata, sempre momentanea, sempre sul punto di essere uccisa.

Del resto questa lirica non e' che l'ultimo, stravolto capitolo di una storia poetica occidentale che pu' leggersi in chiave rougemontiana. E' la storia che mantiene al centro l'amore dell'amore, Narciso e Tristano: quella tenuta a battesimo dai versi provenzali, stilnovisti e petrarcheschi in cui si sublima l'oggetto del desiderio fino a farlo sparire, secondo una metafisica che torna vestita di panni moderni nell'opera di un Montale. L'amore innalzato all'empireo, si sa, si specchia poi in basso nelle sue caricature popolari, nelle deformazioni carnevalesche che non fanno che sancirne la supremazia; cos' come le demoniache donne romantiche e baudelairiane, dietro il loro teschio di streghe, di bestie e di carogne, lasciano intravedere il volto etereo dell'angelo caduto.

Ci e' che questo Occidente rimuove all'origine la nudita' dei classici: il loro tranquillo intreccio di cerimoniosita' rituale e affetto scanzonato, l'umilt' con cui si volgono al desiderio e all'osceno (a ci e' che e' nell'eros di irrevocabile e tremendo, ossia di sacro) proprio mentre ne abbozzano con tratti lievi gli episodi pi' prosaici. I moderni hanno eletto questa nudita' a mito irraggiungibile: e se a volte hanno creduto di vederla riapparire a lampi in qualche loro contemporaneo sfuggito alla morsa della Storia e magari, per via omosessuale, sfuggito pure al lui e lei? l'hanno celebrata come fosse un miracolo. Perch' la norma, al contrario, e' appunto l'atteggiamento di chi ruota sempre intorno alle aporie dell'amore genialmente descritto da De Rougemont: di chi ne assalta, scalfisce o spernacchia

l'ídolo per poi tributargli un inevitabile omaggio, o addirittura per rendere ancora piú impalpabile e onnipresente il suo fantasma. Questo fantasma, vero, a un certo punto s'incarna anche al di fuori del mero rovesciamento burlesco: ma l'incarnazione viene allora appaltata al romanzo "medio", o a quel cinema a cui subito, con pochi ritocchi, un tale romanzo si propone come sceneggiatura.

L'altro, nello specchio narrativo di una societá ormai laicizzata, l'afflato idealizzante e romantico rivela il suo spirito volgarmente calcolatore, scende a patti con la routine trascinandosi tra letti precari, scene mulo e struggimenti dozzinali. La poesia invece, giá arroccata in sá stessa per sfuggire alla lingua della tribú, ha sommato a questo arrocco formale la vaghezza difensiva con cui l'uomo moderno allude a una realtà che nonostante tutto continua a porglisi pavesianamente davanti come il banco di prova della vita: il "grande amore", che per definizione "non si trova". Cos'altro l'antico "nó con te nó senza di te" diventa una ipnosi da eterni adolescenti, un inseguimento della propria ombra, una leggenda che nutre sottotraccia ogni parola ipotecandola senza dichiararsi, e che carica ogni oggetto dell'aura amorosa dopo averla resa irricognoscibile.

Si d'anno, ovviamente, le eccezioni. Una vistosa proprio perché melodrammatica: nei "Nuovi versi alla Lina", il verdiano e heiniano Saba del 1912 dialoga con la moglie che ha tradito, e nella sua temeraria impudicizia ci fa udire tutti del suo cuor gli affanni. Soffre, si lamenta, interroga, accusa, perdona, torna sui fatti senza capacitarsi dell'accaduto e del suo effetto emotivo. Siamo di fronte a un raro caso di poesia imperniata sulla passione coniugale: poesia insieme traumatica e casalinga, canzonettistica e dolorosa. Con sovrana semplicitá, il poeta vi dichiara il suo stupore per ció che puó fare l'ossessione, la ferita narcissica inferta dalla gelosia: il mondo caldo e vivido delle sue passeggiate si svuota, e lo sguardo s'obbligato a concentrarsi su un punto solo, una femmina qualunque, una cosa cos'altro comune e piccola che "una casa nello spazio, / un piroscifo nó tanto piú di lei".



Ph Bae Bien-U.

Ma se dovessi compilare quell'antologia, io la aprirei in un altro modo. La aprirei con due testi nei quali le domande su Amore e Morte che alonano la pi¹ tipica poesia d'Occidente dal Medioevo al Novecento riecheggiano nel nido buio della coppia; e l'-, in una situazione d'intimit^{reale}, non vagheggiata ma vissuta, vengono affrontate e approfondite, conservate e superate, o piuttosto scontate, tra tenerezze tremanti e pene solitarie. Parlo di due testi dove l'amore ^{assolutamente vero} e al tempo stesso ^{impossibile}:
• di Umberto Saba e • di Giovanni Raboni. In entrambi i casi un uomo anziano, con gli occhi sbarrati nell'ombra, veglia su un corpo giovane disteso accanto a ^{nel letto}, e cerca di accettare l'incommensurabilit^{dei rispettivi destini biologici}. Ecco la poesia di Saba:

Vecchio e giovane

Un vecchio amava un ragazzo. Egli, bimbo
gatto in vista selvatico temeva
castighi a occulti pensieri. Ora due
cose nel cuore lasciano un'impronta
dolce: la donna che regola il passo
leggero al tuo la prima volta, e il bimbo
che, al fine tu lo salvi, fiducioso
mette la sua manina nella tua.

Giovinetto tiranno, occhi di cielo,
aperti sopra un abisso, pregava
lunga all'amico suo la ninna nanna.
La ninna nanna era una storia, quale
una rara commossa esperienza
filtrava alla sua ingorda adolescenza:
altro bene, altro male. ^{«Adesso basta»}
diceva a un tratto; ^{«spegniamo, dormiamo.»}
E si voltava contro il muro. ^{«T'amo»}
dopo un silenzio aggiungeva ^{«tu buono}
sempre con me, col tuo bambino.» ^{«E subito}
sprofondava in un sonno inquieto. Il vecchio,

con gli occhi aperti, non dormiva più¹.

Oblioso, insensibile, parvenza
d'angelo ancora. Nella tua impazienza,
cuore, non accusarlo. Pensa: " solo;
ha un compito difficile; ha la vita
non dietro, ma dinanzi a sé. Tu affretta,
se puoi, tua morte. O non pensarci più¹.

Ed ecco la poesia di Raboni:

Canzonette mortali

Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro
e solo del futuro, di niente altro
ho qualche volta nostalgia
ricordo adesso con spavento
quando alle mie carezze smetterai di bagnarti,
quando dal mio piacere
sarai divisa e forse per bellezza
d'essere tanto amata o per dolcezza
d'avermi amato
farai finta lo stesso di godere.

Le volte che " con furia
che nel tuo ventre cerco la mia gioia
" perch", amore, so che più di tanto
non avrò tempo il tempo
di scorrere equamente per noi due

e che solo in un sogno o dalla corsa
del tempo buttandomi giÃ¹ prima
posso fare che un giorno tu non voglia
da un altro amore credere lâ??amore.

Un giorno o lâ??altro ti lascio, un giorno
dopo lâ??altro ti lascio, anima mia.

Per gelosia di vecchio, per paura
di perderti â?? o perchÃ©
avrÃ² smesso di vivere, soltanto.

PerÃ² sto fermo, intanto,
come sta fermo un ramo
su cui sta fermo un passero, mâ??incantoâ?!

Non questa volta, non ancora.

Quando ci scivoliamo dalle braccia
Ã² solo per cercare un altro abbraccio,
quello del sonno, della calma â?? e câ??Ã²
come fosse per sempre
da pensare al riposo della spalla,
da aver riguardo per i tuoi capelli.

Meglio che tu non sappia
con che preghiere mâ??addormento, quali
parole borbottando
nel quarto muto della gola
per non farmi squartare unâ??altra volta
dallâ??avidio sonno indovino.

Il cuore che non dorme

dice al cuore che dorme: Abbi paura.

Ma io non sono il mio cuore, non ascolto

non credo la sorte, so bene che mancarti,

non perderti, era l'ultima sventura.

Ti muovi nel sonno. Non girarti,

non vedermi vicino e senza luce!

Occhio per occhio, parola per parola,

sto ripassando la parte della vita.

Penso se avrò il coraggio

di tacere, sorridere, guardarti

che mi guardi morire.

Solo questo domando: esserti sempre,

per quanto tu mi sei cara, leggero.

Ti giri nel sonno, in un sogno, a poca luce.

1982-1983



Ph Bae Bien-U.

Il ragazzo ritratto da Saba torna nel secondo dopoguerra in diverse sue pagine â?? telemachie in forma di epigramma, scorciatoie, poesie carezzevoli e terribili â?? e viene di solito identificato con il figlio del libraio antiquario milanese presso cui il poeta abitÃ² tra il 1945 e il 1948, quel Federico Almansi che pochi anni piÃ¹ tardi sarebbe sprofondato nella schizofrenia. â??Vecchio e giovaneâ?• fu inserita nel fascicolo di liriche intitolato â??Epigrafeâ?• (1947-1948) e destinato a una pubblicazione postuma. Ã? composta da tre strofe di otto, tredici e sei versi, in sostanza endecasillabi camuffati dalle saldature e dalle pause di un racconto che ora si avvolge a spirale e ora si rapprende in laconiche ellissi. Fin dallâ??incipit, lâ??ambiguitÃ del contesto Ã? come ignorata (e sottolineata) da unâ??affermazione perentoria: â??Un vecchio amava un ragazzoâ?•. Il poeta finge parodicamente la fiaba, recita una saggezza lineare e una limpidezza che invece nelle prime strofe Ã? negata dai connettivi del discorso, dal ritratto del â??giovinettoâ?• e dal dialogo con il suo amico. I â??castighi a occulti pensieriâ?• e gli occhi â??aperti sopra un abissoâ?•, alternati alla esibita calma gnomica del narratore che tiene ai due capi il filo dellâ??esistenza, fanno davvero pensare a un turbamento psichico, a un esorcismo condotto sul bordo della follia. â??Celesteâ?• qui non Ã? lâ??azzurra pupilla sabiana che tutto puÃ² contemplare e ospitare, ma un cielo che schiaccia e un vuoto che inghiotte. Il vecchio filtra una storia, lâ??adolescente ingordo lâ??assume come un farmaco e poi vuole addormentarsi in fretta.

CosÃ¬ da un lato del letto inizia il â??sonno inquietoâ?•, dallâ??altro unâ??insonnia senza speranza. Dopo avere evocato le due prospettive che piÃ¹ frequentemente si fronteggiano nella sua opera, il punto di vista filiale e il punto di vista materno, il poeta prova a lenire il dolore di quella mancata empatia immedesimandosi nel compagno: se non sa restituire lâ??affetto Ã? perchÃ© lotta con la propria angoscia di creatura incompiuta, ancora senza centro, e dunque fatalmente sorda ai bisogni di coloro che la accudiscono. Inutile accusarlo: Ã? fisiologico che i ritmi non possano accordarsi. Non resta che smettere di pensarci, o *passare oltre*.

In questa poesia le sigle di stile alto lasciate cadere qua e lÃ non dipendono piÃ¹ dal tono impettito, dalle sonoritÃ goffe o rotonde di banda paesana che caratterizzano molte composizioni giovanili: anzi somigliano

quasi a una sprezzatura, al gioco agrodolce di chi si concede il lirismo appunto perché i suoi rischi e le sue promesse non fanno più presa. I panneggi levigati e sontuosi, appena suggeriti a qualche svolta, non contraddicono la natura diafana e fantasmatica del testo: ogni fanfara, bozzettistica o classicista, resta ormai alle spalle. Il risultato è una maestria calma e dolente, una trasparenza in cui non si dà scarto tra detto e cantato o tra sussurro e musica, fusi in un fraseggio di tenerezza straziata ma asciutta e lucidamente arida (la stessa tenerezza alla quale, giungendovi dall'opposta sponda di una depressione sia vitale sia stilistica, Sbarbaro era approdato intorno al 1930 nei Versi a Dina).

Anche il Raboni maturo si muove con un passo felpato di questo genere. È un passo che acquista nelle fasi di passaggio della sua parabola poetica: prima, appunto, negli anni Ottanta delle Canzonette, luogo di sutura tra lo stile manzonian-brechtiano della penitente giovinezza lombarda e il manierismo delle forme chiuse; poi, alla fine, in i Barlumi di storia, dove dalle forme chiuse ritorna a uscire verso la prosa (ma affiora anche nel metricista Quare tristis, non appena taglia a metà il sonetto come in Svegliami, ti prego, succede ancora). Anche nelle sue strofe mortali, la diversa biologia dei corpi stesi nell'alcova è il punto di partenza scelto per evocare i topoi di amore e morte, presenza e assenza, realtà e irrealtà; anche qui il rapporto è vissuto come un'iniziazione sempre esposta al fallimento, destinata a essere giocoforza interrotta; e anche qui l'ansia si attenua solo attraverso una resa simile a un cupio dissolvi. Se Luigi Baldacci giudicava Vecchio e giovane la poesia più marmorea e straziata del Novecento, a proposito di Canzonette mortali, dopo avere opportunamente citato i classici e in particolare Catullo, Paolo Maccari ha ripreso un'espressione utilizzata altrove da Raboni, e pure vicina all'ossimoro, parlando di un testo obiettivamente straziante.

Canzonette è costruita a imbuto, per strofe di lunghezza decrescente da dieci versi a uno secondo una formula mutuata a quanto pare dalla sinfonia 45 di Haydn nota come Sinfonia degli addii. La prima strofa impernia su un motivo tipicamente raboniano: in quelle spoglie del futuro il tempo assume l'aspetto di una pellicola già proiettata, da riavvolgere e far scorrere avanti e indietro con agio funerario (si veda, in i Barlumi di storia, il riepilogo di Si farà una gran fatica, qualcuno?). Tutto è già compiuto e ci sta davanti in una spossata, paradossale eternità barocca. I versi descrivono un moto lento di onde che si allungano e si contraggono, qua limpide e là torbide o schiumose. Le abbreviazioni coincidono spesso con smorzature gravi come pesi sul cuore, in cui la voce sembra strozzata o soffocata. A poco a poco il discorso si assesta intorno alla misura di un endecasillabo che fa da chiusa provvisoria, icastica, per poi riaprirsi subito su un'incertezza allarmata; e dopo trasalimenti, nenie, attese a respiro trattenuto e constatazioni lapidarie, la serie non si chiude con un sigillo ma con una sospensione, un piano da stretta che si allenta. Vista cosa alla moviola, la consunzione può ancora confondersi con la stasi, con un indefinito protrarsi di quell'equilibrio squilibrato: nessuno sa quanto durerà il misto di angoscia e incanto.

La lentezza cerimoniale, l'iniziazione religiosa all'eros e alla morte del Raboni d'inizio anni Ottanta si gioca qui tra l'amen di chi sente di poter accettare qualunque cosa perché ha incontrato il proprio destino (mancarti, / non perderti, era l'ultima sventura) e l'allarme che ispira ineluttabilmente il possesso, la consapevolezza della futura perdita (Il cuore che non dorme / dice al cuore che dorme: Abbi paura). Se in altre liriche coeve, con lieve tenera e devota, il poeta sgrana le immagini di un teatrino pornografico, qui scioglie il godere nel tema della consegna a una sorte di dissoluzione fisica; ma l'accettazione di questa sorte è poi incrinata da commoventi, atroci soprassalti vitalistici dalla fame di futuro di chi, ormai sulla soglia dell'aldilà, tenta di riafferrare un impossibile accordo della giovinezza e può farlo solo ripassando la parte tra una pausa e l'altra, perché il suo stato normale di uomo quasi vecchio è un torpore che se assecondato lo porterebbe lontanissimo dal ritmo a cui batte il cuore della

compagna.

«Fare l'amore e morire sono una cosa sola», diceva Truffaut del cinema decisamente più sessuale che sensuale di Alfred Hitchcock, così proustianamente amato da Raboni: e lo si potrebbe ripetere davanti a entrambe le poesie. Ma in chiusura vorrei ricordare un altro regista, che ha girato un film dove la quotidianità condivisa dell'amore appare altrettanto fatale e precaria.

Il Chaplin di «Luci della ribalta». Alla sua uscita, nel 1952, se ne occupò tempestivamente proprio Garboli, che al tema era con tutta evidenza sensibilissimo se trent'anni dopo decise di scrivere anche delle «Canzonette», opera di un autore per il resto molto distante da lui. In un pezzo pubblicato di recente nella «Gioia della partita», il ventenne studioso di Dante si concede un'incursione nel grande schermo dialogando con il commento che al film ha dedicato Carlo Muscetta, rappresentante di quel marxismo postbellico verso cui Garboli mantiene sempre un affetto aprioristico mentre batte per suo conto tutt'altre strade. Nel descrivere la storia di Calvero e Terry, il giovane critico parla dello «stato di provvisorietà» in cui viene a trovarsi un amore per altro verso tanto permanente, tanto terribilmente serio e affondato nelle radici della vita che tollera di paragonarsi solo all'aria stessa in cui unicamente è dato di vivere. «Come torni in dramma, in amore, in strazio sopportato tanta voglia di vita, che non ha sfogo e non può averlo, una volta ricalati i personaggi dalla favola in realtà e nella storia che loro è data, mediocre fuori, grande e ricca e varia dentro, diversa e uguale a tutte, come tante: questo è «Limelight», afferma nella pagina centrale del suo pezzo. «Ed è questo, precisamente, il solo modo in cui l'umano incontro di due vite diverse, Calvero e Terry, può divenire, farsi storia e una sola storia; pur non avendo, di una storia d'amore, che l'ansia d'essere tale e il saper esserlo e il non esserlo invece, di fatto: così che continuamente si mescola alla favola la realtà e si affaccia nella felicità la disperazione, indissolubile l'una dall'altra; perché ci è accaduto in mezzo a quelle due vite scova il modo d'essere una medesima cosa fra loro proprio e appunto perché comune a due vite, a due storie diverse. La vitalità, l'istinto divengono amore che salda persona a persona ma amore onde si vincolano le vite di Calvero e di Terry suscita davvero un patema indicibile, proprio una sorta di chiuso finimondo se per forza di cose tanto più brucia ogni limite quanto più gli fanno tormentosa prigione i naturalistici limiti della giovinezza e della vecchiaia, i quali infine sbiadiscono e si dissolvono come tali ma riaffiorano nuovamente come i confini stessi del tempo, della realtà in cui ciascuno dei due personaggi si cala, della storicità insomma propria di Calvero, di Terry».

Verso la fine di questo formidabile saggio, stilisticamente ancora ingorgato, troppo abbondante e tortuoso, ma già molto garboliano nell'andatura avvolgente e nel sapore,

il critico si sofferma sul punto di vista della ballerina «cioè del corpo giovane» che Saba e Raboni guardano dall'esterno in un passo che vale la pena riportare quasi per intero:

Tanto grande è la dimensione del suo amore che sembra davvero possa tutto, anche restituire la virilità a un vecchio e il talento a chi l'ha esaurito (è!): ed è un'illusione, poiché più grande diviene l'amore in Terry più acuto si fa in Calvero e in Terry lo strazio che la vita non lo conceda. Così alternano la felicità e la disperazione in una voglia d'amare che trova ostacolo in sé, in ciò stesso onde è nata; e chi rifletta al gusto romantico delle passioni sempre un po' esagitate può comprendere perché in «Limelight» l'amore si raffiguri in modo da non sembrare neppure più tale, un'altra cosa, tanto è vicino all'elemento inqualificabile che spinge una pietra a stare in un modo, a fiorire la rosa in un altro. Come si muova in grazia, in angoscia, in modi consueti alle storie d'amore, solitudini e improvvise felicità, come ammanti il desiderio uno dell'altra dell'esser clown Calvero,

dell'esser ballerina Terry (che ognuno simbolizza ingenuamente per suo conto), la levità della favola, in cui la storia pare che sia sempre lì per sfumare; e in fondo a quella visiva trasparenza si asciuga invece uno spasimo atroce; si dispera e invecchia e intristisce la vita di Calvero e si abbarbica l'amore di lui e di Terry tenace, con la protervia della dolcezza e per il fascino che proviene dalla vita di chi si ama, di chi si ama; e si dibatte in voglia impotente, scoppia in patetiche ostinazioni, spoglio del superfluo, in un miscuglio nuovo di sofferenza e di gioia e di solitudine e di dedizione assoluta e dentro cui si vive senza aver fede in altro, perché questo solo è e resta, l'amore e la vita che fanno una cosa sola: quel fluido impenetrabile che sembra abbia consistenza mentre passa negli occhi di Calvero e di Terry il giorno che si ritrovano, per caso, a un caffè. Tutto si ferma intorno, si fanno grandi i loro visi accostandosi e in quell'intimità si atteggia una consapevolezza estrema, come si concentrasse in quel momento l'arco in cui la vita si compie tutta; essendo interna alla sua bellezza la sua irrimediabilità

(?)

È in "Limelight" una sorta di naturalismo estremo e quell'umanesimo integrale di cui parla Muscetta e sopra tutto un ateismo quasi sfacciato e una disperazione lucida, che annulla e dà, ricrea, e tutto questo espresso in realtà dura, in pura favola, senza esterni soccorsi di consolazione. Si pensi al viso staccato e solitario di Calvero prima e dopo l'ultima pantomima; vi traspare la commozione come la luce in una pietra limpida, fredda; dice che la vita è immensa, varia, magnifica, perché limitata, terribile, breve, chiusa e angustiata da limiti netti, senza nient'altro all'infuori di sé.

Una voglia d'amare che trova ostacolo in sé, in ciò stesso onde è nata: eppure non una voglia romanticamente esagitata e teatralmente esagerata, ma naturale come ciò che spinge una pietra a stare in un modo, a fiorire la rosa in un altro; non un ostacolo rougemontianamente fittizio, ma invalicabile, oggettivo. E ancora: in uno stile prosciugato, trasparente, il resoconto di una felicità, di una fiaba che ha come rovescio la reale assenza di consolazione, la disperazione lucida che dà e toglie con un gesto solo la consistenza a quell'amore. Così, anche in Saba e in Raboni, concretezza e impossibilità sono come due lati di un unico foglio, due espansioni della stessa radice: la contraddizione senza vie d'uscita di un rapporto che nasce alla tangenza di due linee vitali destinate a divaricarsi davanti alla morte. Esiste nel Novecento italiano un'altra grande poesia d'amore, che allo squilibrio di una relazione vissuta, non romantica, dà la forma più biologicamente estrema, pur sospendendola nel limbo della parodia stilnovista. È l'ultima preghiera di Giorgio Caproni ma non sono le preghiere anche Vecchio e giovane e le Canzonette: dove i punti di vista tipici della lirica sabiana acquistano una dimensione letterale: la fidanzata coincide con la madre rimasta giovane accanto a un figlio vecchio.

Squilibrio dei destini, si è detto; ma nella nostra ipotetica antologia dovrebbe trovare un posto d'onore anche la più bella lirica dedicata a un genere differente di squilibrio, quello delle forze. Il potere politico, la dialettica del servo e del padrone, l'oggettivazione sadica dell'altro penetrano infatti fin dentro le stanze private: e Noventa, nei versi "A un'ebrea" scritti mentre si annunciava all'orizzonte la Shoah, esprime tutto lo strazio di chi sa di non poter redimere la propria sopraffazione, non attingere una giusta parità, ma solo distogliere vergognosamente lo sguardo: "Gh'nei to grandi Oci de ebra / Come una luse che me consuma; / No' tiàss'la Ma nei to oci / Mi me vergogno De aver vardà . // Par ogni vizio Mio ti-me doni / Tuta la grazia Del to bon cuor, / A le me vogie Tà ti-rispondi, / Come le vogie Mie fusse amor. // Sistu 'na serva No' altro o pur / X de una santa 'Sta devozion / Mi me credevo Un mo libero / E sento nascer In mi el paronà!"

Amare senza scoprirsi nÃ© padroni nÃ© servi: forse a volte sembra possibile solo lÃ dove incombono
â??gli addiiâ?•, lÃ dove tutto Ã¨ vissuto al colmo di una intimitÃ traboccante, trepida, sconvolta, e al tempo
stesso tutto Ã¨ guardato come giÃ morto. L'â??amore nella sua pienezza non si dÃ , pare, senza lo sfondo di
due solitudini, senza la minaccia, senza rivelarsi â??sempre sul punto di essere uccisoâ?•. La differenza Ã¨ tra
una poesia che rimuove questa realtÃ nei suoi castelli simbolico-allegorici, e una poesia che con la
natura perentoria degli â??artisti da vecchiâ?• affronta la consumazione dell'â??amore sotto un cielo
d'â??ansia.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

