

Dal simbolismo mitico all'allegoria del caos : percorsi tematici nella poesia di Gilberto Isella

Autor(en): **Roncaccia, Alberto**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **77 (2008)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-58662>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ALBERTO RONCACCIA

Dal simbolismo mitico all'allegoria del caos. Percorsi tematici nella poesia di Gilberto Isella

Non solo Dio gioca a dadi, ma bara pure. (Niels Bohr)

Oggi c'è quasi più poesia in un pensiero di Niels Bohr che in tante sciocchezze lacrimevoli e intimistiche. (Gilberto Isella)¹

La ricerca poetica di Gilberto Isella si inserisce nella grande stagione del simbolismo europeo, il cui manifesto fondatore è comunemente riconosciuto nelle *Correspondances* di Baudelaire. Si tratta di un'esperienza di scrittura che, attraverso campi semantici legati ad opposizioni dualistiche, esprime un'ambizione conoscitiva assoluta, un orientamento esplicitamente gnoseologico. Risalire così lontano, oltre che a richiamare contenuti tipici di quella tradizione, e fra tutti il ricorrente tema del rapporto tra visibile e invisibile, serve a suggerire la necessità per il lettore di cogliere la componente costantemente e letteralmente pro-vocatoria dell'opera del poeta luganese. Il carattere colto e raffinato della scrittura di Isella presuppone che il lettore possa cogliere il dialogo intertestuale dei versi, delle immagini evocate, delle nozioni filosofiche e scientifiche che rimandano ad un'implicita riflessione di poetica.

Formatosi all'università di Ginevra in letteratura e in filosofia, Gilberto Isella ha saputo conciliare la propria vocazione a scrivere versi con le smalziate e distaccate teorie strutturaliste sulla letterarietà, tese a definire la funzione poetica del linguaggio e a isolarla da quella propriamente referenziale. La fiducia empirica dello scrittore nella forza comunicativa della poesia, non limitabile allo scambio pratico e referenziale di segni, è definita soprattutto dalla forte ambizione al coinvolgimento relazionale di punti di osservazione diversi, destinatari cui viene richiesta una notevole disponibilità all'impegno interpretativo. Impedita la facile identificazione del lettore, viene imposto uno sforzo decifrativo, un confronto non scontato con un sistema formale da cui, per omologie e differenze, possano esser derivate equivalenze con altri sistemi di riferimento comune, si tratti di altri testi, di sistemi di pensiero, di mondi reali o immaginari.

All'istanza espressiva, che spinge il lettore ad aguzzare l'ingegno, si intreccia un'istanza che potremmo chiamare più propriamente critica, portatrice di una riflessione costante e lucida, anche quando deve fare i conti con l'inconscio. L'autore è estremamente attento a licenziare in ogni componimento un'immagine *del o di un* mondo, o almeno una sfaccettatura di essa. Lontanissima

¹ Da una conversazione svoltasi a Losanna il 6 febbraio 2007 su iniziativa della Società «Dante Alighieri».

dall'effusione intimistica e dal ripiegamento lacrimevole dell'io su se stesso, la poesia di Isella aspira a mettere a punto una forma di sapere, una riflessione sul metodo conoscitivo proprio allo scrivere in versi. La compiutezza formale dei suoi componimenti va sempre misurata alla precisione dei contenuti e delle immagini che il testo mira a suscitare nel lettore. L'extratestuale, come è tipico dell'operazione simbolista, si dà come punto di arrivo, come risultato più che come presupposto. La lettura stessa, più che dedurre, tende a produrre la parafrasi, la razionalizzazione del testo.

Nella prospettiva della sua storia interna, sembra che Isella tenda progressivamente a ridimensionare la portata della nozione di autosufficienza del testo, la pretesa purezza ontologica della poesia, a rifiutare il gioco verbale stupefacente e gratuito, nonché l'autocompiacimento, ritornato di moda, delle forme metriche chiuse. In chiave di continuità, è possibile seguire le differenti opzioni tematiche e formali realizzate dallo scrittore nelle successive raccolte di versi. Per naturale metabolizzazione dell'indigesto conglomerato di saperi semiotici caratteristici del secondo Novecento, la sua attenzione è molto spesso rivolta al magma incompressibile di segni e di meccanismi di comunicazione e di persuasione cui è sottoposto l'io contemporaneo nella società occidentale. Da un'iniziale propensione alla costruzione di un linguaggio specificamente e sapientemente poetico, jakobsonianamente sciolto dall'uso di scambio della comprensibilità quotidiana, Isella tende a "despecializzare", nei limiti consentiti, la parola della poesia, in vista di ottenere un gioco di innesti lessicali e semantici che tradiscono anche un'interrogazione costante sulla cultura contemporanea, sulla marginalizzazione dei poeti come operatori culturali, riconosciuti ormai come semplici operatori di parole.

L'oscurità, nello scrittore, è dato ad un tempo formale e tematico. Si tratta di un'oscurità tipica dell'arte contemporanea che non si risolve, a differenza di altre esperienze, in costruzione gergale o di maniera, ma si lega all'indagine linguistica del mistero e dell'abisso celato dietro la superficiale apparenza delle cose (e delle parole). È proprio un'immagine cosmica di Natura, misteriosa e disarmante per chi si appresti a leggerla, che apre la fulminea *Autoantologia* del 2006. Il componimento apriva già la raccolta d'esordio del 1989, *Le vigilie incustodite*.

Sei stravizio di dita che intaccano la lacca o rientrante nel tubero appena cruciverba al trasvolo lungo siepi di fanali senza oriente, inghiandata venatura del colostro che vaga nell'addome e	5
mondo, o brivido se calcina del corno il suo ghiaccio nuovo, fodero del suono inferriato deserto mille volte vilipeso margine dei margini che non ti può curare	10
benché tinto sul nome di passiflora pensamento del solo inguardabile tua margherita ² .	

² *Autoantologia*, Morbegno, Labos, 2006, p. 5.

Alla Natura, come a un essere unitario, vivente e distante, retto da una logica interna sconosciuta, l'io implicito si rivolge direttamente, quasi parafrasando con la seconda persona del verbo essere la terza persona che principia le *Correspondances* di Baudelaire

La Nature est un temple où des vivants piliers *Sei stravizio di dita che intaccano la lacca*
Laissent parfois sortir de confuses paroles *o rientrante nel tubero appena cruciverba*

I due incipit hanno diverse cose in comune. Che il tema sia la Natura ce lo dice l'autore stesso in nota: «Descrivo lo smarrimento davanti ai segni illeggibili incisi nel creato in abbandono: corni tappati e ghiacci sorvegliano un corpo cosmico inondato dal “colostro” (elemento vitale, ma qui corrotto e circolante a vuoto)»³. Notiamo inoltre la precisa sovrapposibilità, per significato e per posizione, di «confuses paroles» e di «cruciverba». L'immagine delle «dita» rinvia, in prima lettura, ad una figura femminile in scala umana, al fare incontrollato di chi, per vizio, si morde le unghie, intaccandone lo smalto, cioè la «lacca». Da questo primo senso letterale, si passa però ad una rilettura dell'immagine in scala ingrandita, dove l'esercizio incessante delle dita, che diventano recupero dei «vivants piliers» di Baudelaire, è applicato al senso colto del termine «lacca», di derivazione dantesca, che indica il passaggio scosceso di un percorso soprattutto simbolico, intaccato come involontariamente, cioè aperto a volte al attraversamento umano della comprensione.

Il «Laissent parfois sortir de confuses paroles» è lo stesso atto dello «stravizio di dita» ingigantite «che intaccano la lacca», che indicano il passaggio. L'espressione «parfois sortir» corrisponde bene, inoltre, con una ininfluyente inversione di segno, a «rientrante [...] appena», detto di quel parlare cifrato che è del mondo. Ad un attenuato *uscire*, quindi, equivale abbastanza esattamente un moderato *rientrare*. Il parallelo tematico può continuare nel terzo e nel quarto verso.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles *al trasvolo lungo siepi di fanali*
qui l'observent avec des regards familiers. *senza oriente, [...]*

Riguardo all'azione rappresentata, il baudelairiano “passare attraverso foreste” si traduce qui come «trasvolo lungo siepi [...] / senza oriente». Le «siepi», per il loro essere prive di orientamento, esprimono la stessa simbologia labirintica delle foreste. Notiamo, ancora, quella che è quasi una sorta di traduzione libera, ed efficacissima, del sintagma «forêts de symboles»: «siepi di fanali». Il trasporre le «foreste» in «siepi» si completa nel raffinato corrispondere degli astratti “simboli” ai concreti e più esplicativi «fanali». L'ideogramma dei «fanali», che illuminano l'io e ne accompagnano il «trasvolo», contiene implicitamente, quindi, l'idea rassicurante dell'uomo “osservato con sguardi familiari”.

Proponiamo, per proseguire la lettura, la seguente parafrasi: sei, o Natura, un'incessante attività di dita che indicano un passaggio praticabile, un codice cifrato appena richiuso nei recessi vitali al momento dell'innalzamento tra “siepi di simboli”, un fecondo incanalarsi di vitale nutrimento («inghiandata venatura / del colostro») che si dirama («vaga») nel mondo-addome che ti costituisce. Questo aspetto accogliente della Natura può però trasformarsi in «brivido» di gelo se s'imbianca («calcina») di fronte all'io un paesaggio di montagna, dal contorno aguzzo come quello di un «corno» capovolto. Questo «corno», come strumento a fiato, contiene un «suono»

³ Ivi. Anche l'idea dell'elemento vitale “corrotto” si trova in *Correspondances*: «Il est des parfums frais [...] // - Et d'autres, corrompus [...]» (vv. 9 e 11).

imprigionato («inferriato»), mentre la sua forma è paragonabile a un luogo inabitato («deserto») e abitualmente disprezzato dalla maggior parte degli uomini. Si tratta di un luogo escluso dal vivere comune, così da non poter portare alcun giovamento o sollievo («cura»), nonostante sia accessibile («tinto» come aferesi di “attinto”) attraverso il presagio (“nomen omen”) del fiore della passione, la medicinale Passiflora, che con le sue proprietà tranquillanti offre una protezione e un pensiero («pensamento») del divino, cioè dell’unica cosa incomprensibile dallo sguardo e dall’intelligenza umana. È questa la gemma preziosa e incorruttibile che mostri, la tua «margarita».

Dopo aver evocato la «passiflora», simbolo dell’incarnazione del divino, il componimento si chiude con un ulteriore arcaismo dantesco, come contrassegno simbolico e allegorico del segreto del mondo. Vale la pena di riportare le righe successive della nota d’autore già citata: «Volutamente arcaico, il lemma “margarita” (associabile per antitesi al “margin”) richiama la gemma, la perla, l’abbaglio divino. “Pensamento” racchiude un gioco paraetimologico, con riverbero del francese “panser” (bendare) che a sua volta si ricollega a “prendersi cura” e infine a “ponderare-pensare”. Se suono interdetto e deserto sono presupposti del pensare, chi si prenderà cura del pensiero?».

Altri puntuali rapporti tematici con *Correspondances* potrebbero essere indicati, come il riferimento allo strumento a fiato del «corno» comparabile agli «hautbois» di Baudelaire, al sentimento di unità del creato, esplicito nel poeta francese («Dans une ténébreuse et profonde unité»), e soprattutto all’immagine positiva del «colostro», come riferimento alla dolcezza di uno stato infantile, presente anche nel quarto componimento dei *Fleurs du Mal* («Il est de parfums frais comme des chairs d’enfants»). Anche l’approdo finale alla «margarita» è in fondo il corrispettivo, in explicit, dei «transports de l’esprit et des sens» che chiudono *Correspondances*.

A mostrare la sapienza formale del componimento, la sua ricchissima tensione di riprese sonore e di scarti semantici, basti notare come la cifra baudelairiana sia impressa, oltre che nell’ideologia tematica, nella precisa memoria ritmica dei due alessandrini iniziali di Isella. L’uso incipitale del doppio settenario con arsi mobili, si può ricordare, è ad esempio quello del Montale di *Voce giunta con le folaghe* («Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga»), ma è qui la sottolineatura ritmica data dalla sequenza dei due alessandrini che sembra determinante per individuare un non casuale richiamo intertestuale al manifesto del simbolismo francese. La cifra del doppio settenario o alessandrino può inoltre essere recuperata, ai vv. 10-11, sotto forma di *overlapping*: «che non ti può curare / benché tinto sul nome». È ripreso, in tal modo, anche l’accavallamento ritmico tra il secondo emistichio del verso 1 ed il primo emistichio del verso 2.

Seguendo a campione il tema ricorrente e fondante del rapporto con la Natura, inteso come atto di decifrazione, possiamo osservare come esso continui, con breve scarto cronologico, ad essere fortemente presente in una delle raccolte più coerenti e sostenute di Isella, *Apoteca* (1996). Prendiamo ancora una poesia compresa in *Autoantologia*, per la quale possiamo tenere conto di alcune osservazioni d’autore espresse in occasione di un recente intervento a Losanna⁴.

Barcolla tristezza immane
negli occhi del daino
materia punta nel grembo
e cara.
Viscere calmo aspira

5

⁴ Università di Losanna, 7 novembre 2007.

al suo crogiuolo fisso,
 ostia di natura.
 Percuote il fauno
 miriadi di galle
 avvinto in quella mira.⁵

10

Come nella poesia precedente, abbiamo una sequenza verticale di immagini che si impilano per creare effetti analogici. Attraverso l'oscurità dell'oggetto linguistico, si coglie abbastanza facilmente un discorso che rinvia a temi conoscitivi e ad un pensiero sull'essere e dell'essere. Il «daino», come ha spiegato l'autore, è in questi versi simile alla capra di una famosa poesia di Saba. L'animale, in questo caso muto, esprime con gli occhi un dolore universale, una «tristezza immane», che «barcolla» probabilmente come potrebbe barcollare la fiamma di una candela, con diversi momenti di intensità e, perciò, con diversi gradi di leggibilità da parte dell'io. Anche il daino, come la capra sabiana e come il passero leopardiano, è animale solitario, totalizzante, unico, pronto a rappresentare l'*en kai pan*. Il suo sguardo è lo sguardo di una Natura ferita («materia punta»), dove minore è la difesa («nel grembo»), e amata («cara»). Il «grembo» torna, come «viscere calmo», con funzione logica di ripresa all'inizio della seconda delle tre frasi che sintatticamente compongono la poesia. Il metonimico «viscere» introduce la connotazione di senso sacrificale ripresa poco dopo nell'espressione «ostia di natura». Il daino è vittima che non può sfuggire al suo non essere altro che materia vivente, né ai limiti del suo essere e del suo percepire, originariamente e definitivamente stabiliti nel «crogiuolo» della creazione. Per contrasto, o per superamento, appare poi un essere dalla doppia natura, «il fauno», che è in grado di agire consapevolmente («percuote») e di capire lo sguardo, la «mira», del «daino», con il quale è messo in relazione dalla rima imperfetta. Che lo sguardo del daino non sia consapevole è sottolineato anche dal termine «mira», che per la sua natura di deverbale attenua l'atto di volizione che sarebbe stato espresso invece dal verbo «mirare». A differenza del fauno, infatti, nessuna azione è attribuita al daino, tranne che per «aspira», in rima con «mira», dove però si suggerisce un modo di essere piuttosto istintivo. Il fauno, come essere intelligente, rappresenta la possibilità di un accordo tra materia e ragione. Lo sguardo implicito dell'io viene a coincidere con quello di questo essere dalla doppia natura ed è proprio l'io ad essere «avvinto», perso nell'abisso dello sguardo della «materia punta nel grembo», affascinato dalla «mira» che, per anagramma, è anche la «rima». Le «galle», termine d'uso dantesco, sono qui, come ha spiegato l'autore, delle escrescenze vegetali, dei rigonfiamenti sulla corteccia degli alberi, che sono percossi come uno strumento musicale. Il gesto del fauno è quindi, a guardar bene, lo stesso atto gratuito, ma eminentemente significativo, compiuto dal poeta per esprimere la decifrazione della «tristezza immane» della materia.

Questi versi, come quelli della poesia precedentemente analizzata, sono emblematici per il fatto di non restare legati a micropaesaggi, a inquadrature intimistiche. Si aprono verso vedute allargate, con la possibilità di rappresentare luoghi mitici o paesaggi che rinviano al grandioso e al sublime. All'interno del paesaggio, di uno spazio che è immane come la tristezza del daino, l'io cerca e non trova un orientamento (ricordiamo ancora le citate «siepi di fanali senza oriente»). È quanto avviene in un altro componimento di *Apoteca*, intitolato *A un alpinista ansioso*, anch'esso incluso in *Autoantologia*. Un componimento in questo caso meno oscuro nella forma ma ugualmente

⁵ *Autoantologia*, cit., p. 13.

intenso nei risultati espressivi. L'io, nelle vesti di alpinista, crede di salire ma si ritrova in una sorta di spazio curvo, paradossale, che può avere senso solo come spazio interiore. Riportiamo i versi iniziali e finali.

Vedi la vetta avvallarsi ma non è vetta.
Vedi la cima inclinarsi ma non è cima.
È la fretta del polso che lima
la tua mente.

[...]

Ma al pinnacolo vola,
alpinista,
se lo spazio è la mente.⁶

La vanità dell'ambizione di dominio dell'uomo sul mondo corrisponde all'illusorietà di poter pensare l'infinito da parte di un essere finito. Come per il «roseau pensant» di Pascal, è in un atto di comprensione che l'uomo può sperare di conquistare la propria superiorità sulla materia, o almeno un punto di incontro, un tramite tra due dimensioni apparentemente inconciliabili. Questo tramite è la poesia, come “apoteca”, come risorsa “farmaceutica” per risalire verso un'archè originaria, mitica (si ripensi in questo senso all'emblematico «fauno»), dove ancora la percezione possa, almeno in parte, essere ingenua e non sentimentale, unitaria e non divisa e tormentata.

Questa fiducia nella possibilità di poter “mappare” il mondo attraverso il linguaggio tende a venir meno, in particolare, con la raccolta *Nominare il caos*, del 2001. L'ambizione di accedere ad un modello di comprensione permanente, ma più profonde divengono le contraddizioni. La Natura, da unitaria e nutritiva, diviene depositaria di senso negativo, è indagata soprattutto come disordine, secondo quanto evocato nel titolo, interazione gratuita di forze e di sensi. Da cosmica la visione diviene quindi caotica. Il «corno», che nelle *Vigilie* del 1989 congelava un suono decisivo, un senso imprigionato in cui comunque confidare, annuncia ora piuttosto un disaccordo, un vuoto di significato, una mistura incoerente di cose e di esseri, di sensi e di nonsensi, di ragione e di follia. Ne è forse già indicazione lo sdoppiamento dell'unico «suono inferriato» della prima poesia analizzata, quale ritroviamo ora variato tematicamente in due «segnali» esterni ed effimeri. La poesia, con cui seguiamo ancora il percorso di *Autoantologia*, insiste su immagini e su campi semantici di separazione, di inafferrabilità, di distanza, di inconsistenza, di dubbio. È quanto sottolineiamo nel testo:

Due segnali di corno
incalzano
la sordina di un esterno naturale,
le onde *si dividono* sui fiori e al gioco degli stami
perde peso ogni polline, *si scompagina*
l'etere *frattale*.

5

⁶ Ivi, p. 21.

Questo *non è ancora un accordo*
 la *nota bina* e domestica,
 questo imprendere non è che *mescolanza*
 di nascimenti ingrati nella *materia vasta*,
l'impalpabile che sfonda, la somma *carica e vuota*
 di elementi a venire, *forse* di sensi⁷.

10

L'anafora dell'elemento deittico («questo»), ai vv. 7 e 9, lascia intendere anche la perdita di una posizione privilegiata dell'io, la sua collocazione tendenzialmente casuale nello spazio rappresentato, che non converge più necessariamente sull'osservatore, non ne ricambia lo sguardo. La Natura è ridotta ad un «esterno», il suo suono attenuato («sordina»), c'è bisogno di un doppio segnale per attirare l'attenzione incalzante dell'osservatore, le «onde» sonore si scompongono in tutte le direzioni che l'occhio può inseguire osservando le spore dei fiori portate dal vento (dal «gioco degli stami»), il comune e indivisibile denominatore dell'universo, l'«etere frattale», perde le proprie prerogative di continuità. La «mescolanza» resta incoerente, semplice «somma [...] / di elementi», non necessariamente investibili di senso.

È estremamente emblematico come, in un altro componimento della stessa raccolta, intitolato *Istante di raccoglimento*, l'io-osservatore, stretto tra materia e spirito, natura e ragione, non sia più in grado di riflettersi in un essere mitico, come era per il fauno in armonia con la natura. Il dualismo che lo caratterizza è rappresentato, invece, con l'immagine di un essere ibrido e involuto, la spugna, a metà strada tra l'oggetto e la creatura. Come Isella annota in *Autoantologia*, la «spugna è un oggetto (-creatura) a valenze caotiche. Esprime la facoltà di assimilazione della mente; di lì, simbolicamente, i suoi buchi, i suoi vuoti». La tensione conoscitiva e ascetica è così affidata alla casualità di un torpore passivo:

[...] Con cura mi aggiro
 tra le falene della sonnolenza, e a lungo
 anelando al porto del soffitto
 assorbirò
 la passione di quel Dio, sarò quella
 sua ancella spugna.⁸

Dal curare-pensare («pensamento») delle *Vigilie incustodite*, dove la «passione di quel Dio» era evocata come «passiflora», si passa ad un «assorbire» ancillare, in cui la soggettività tende ad attenuarsi e a perdere consistenza, mentre la natura, anch'essa spersonalizzata, sembra meno dotata di forza simbolica:

Bosco steso
 nel suo canovaccio
 senza alfabeto,
 [...] ⁹

⁷ Ivi, p. 24.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ Ivi, p. 34.

Attraverso l'esplicita ironia di *Krebs* (2000)¹⁰, nutrita di paradossi logici, verbali e spazio-temporali, sfumando i confini formali tra poesia e prosa, adottando un linguaggio rapido, scorrevole, a registro variabile, valorizzando immagini grottesche, contorni deformati, la ricerca di Isella si orienta verso un più marcato plurilinguismo – verrebbe da dire un “plurilogismo” – intersecando nei testi una molteplicità di voci e di punti di vista. La vena grottesca di *Krebs* si ritrova anche nel volumetto *In bocca al vento* (2005)¹¹, dove, in totale assenza di inserti in prosa, è perseguita la cifra stilistica dell'enigma fulmineo, dell'aforisma paradossale, dell'equivoco di significati, dell'assurdo. Il rapporto con la natura tende a divenire conflittuale, sfociando in rappresentazioni iperboliche e fantastiche.

il fiore
gli cavalcò le spalle
divenne una faccia grandissima
ma il suo corpo non sopportava
il peso della natura trionfante
morì dilacerato¹²

La fiduciosa attesa, per quanto tormentata, nei confronti di una Natura-nutrice (si ripensi al «colostro» delle *Vigilie*), di cui viene con-patito il soffrire (si pensi al «daino» di *Apoteca*), viene ora capovolta in un raccontino cadenzato, racchiuso in un paio di inquadrature. La successione di immagini, in questo capovolgimento, da analogica diviene logica, secondo una progressione enunciativa che rinuncia all'ostentata attivazione della specificità letteraria e autoreferenziale, per assumere i modi, ma solo i modi, del linguaggio informativo. L'attenzione autoreferenziale è provocata piuttosto dall'assurdità degli enunciati, che obbligano il lettore a tentare di decifrare un senso nascosto, un'allegoria. La dilacerazione finale, nei confronti della natura, rappresenta probabilmente il rischio assoluto di una doppia cultura, divaricata, di cui si vorrebbe ritrovare l'unità, l'accordo, la “nuova alleanza”, per citare Prigogine, lo scienziato “nuovo” letto ed evocato da Isella in varie occasioni¹³.

Nei recenti *Corridoio polare* (2006)¹⁴ e *Taglio di mondo* (2007)¹⁵, la dimensione allegorica permane in presenza di vari temi e registri di linguaggio. I luoghi stessi in cui l'io è posto sono costruiti allegoricamente, in chiave dichiaratamente non-euclidea, seguendo uno spazio curvo, discontinuo, governato da polarità variabili. Il termine «allegoria» è usato dallo scrittore stesso.

Aghi di pino in portaspilli si configgono
e lì inerti aspettano la grazia dell'allegoria.¹⁶

e a tutti parve, stretto nel manto della schiuma,
un'allegoria [...]¹⁷

¹⁰ *Krebs*, Balerna, Edizioni Ulivo, 2000.

¹¹ *In bocca al vento*, Faloppio, Lietocolle, 2005.

¹² *Autoantologia*, cit., p. 38.

¹³ Ad esempio nella citata conversazione svoltasi a Losanna il 6 febbraio 2007.

¹⁴ *Corridoio polare*, Castel Maggiore, Book Editore, 2006.

¹⁵ *Taglio di mondo*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2007.

¹⁶ *Corridoio polare*, cit., p. 46.

¹⁷ *Ivi*, p. 50.

Un componimento di *Taglio di mondo*, dalla sezione *Resistenza urbana (e trans)*, può essere letto interamente.

Raccogliere tutte le forme	
prestissimo il mattino	
ripartirle in aiole come fiori	
sotto allegorie di veglia	
(avessero mani e vanghe)	5
fuori c'è il ronron dei carri rifiuti	
i disastri tornano	
a cadere come chicchi	
le voci ad alzarsi con le pareti,	
quotidiana è la piramide. ¹⁸	10

Attraverso i verbi all'infinito, secondo un modello noto che astrae l'istante per dilatarne indefinitamente la durata, l'io compie azioni che stabiliscono con lo spazio un rapporto soprattutto metaforico, dove l'unico elemento referenziale è dato dai «carri rifiuti». L'avverbio di luogo, «fuori», determina per simmetria la posizione dell'osservatore in rapporto allo spazio secondo l'opposizione esterno/interno. Dal titolo della sezione del libro sappiamo che i versi si riferiscono ad uno spazio «urbano». La serie di immagini si conclude con una forma geometrica razionale, «la piramide». Ai vv. 1 e 3, i verbi 'raccogliere' e 'ripartire' (nel senso di distribuire) corrispondono a due azioni speculari che rinviano ad un'estensione orizzontale, confermata dall'immagine delle «aiole» e dall'avverbio «sotto», che localizza astrattamente verso il basso la superficie evocata dalle stesse «aiole». I «carri» aggiungono un ulteriore rinvio, indiretto, ad un percorso fatto di spostamenti orizzontali. Seguono due verbi di movimento che suggeriscono invece spostamenti verticali: «cadere» (preceduto da «tornano a» che aggiunge un'idea di ripetizione) e «alzarsi», unito dalla preposizione «ad» all'immagine di verticalità concreta delle «pareti». L'idea di ripetitività espressa da «tornano», come idea di successione temporale, anticipa la 'quotidianità' geometrica dell'ultimo verso. La «piramide», con la sua vaga presenza metafisica, riassume e schematizza le linee geometriche rappresentate nei versi. A rendere possibile la modellizzazione dello spazio è l'io, un io presente ma mai espresso, suggerito in totale mancanza di verbi in prima persona singolare. Il secondo verso, «prestissimo il mattino», non va inteso, probabilmente, come indicazione temporale riferita all'occasione compositiva dei versi, ma come riferimento ad una luce bassa e diffusa, orizzontale, che disegna «forme» geometriche, forse ombre, che tagliano la superficie dello spazio osservato.

I «disastri», per prossimità immediata ai «carri rifiuti», potrebbero essere i rifiuti stessi, che sono depositi («tornano / a cadere») incessantemente dentro i camion e per le strade, «come chicchi» per la quantità infinita e per il loro rinnovarsi senza fine. Il termine «disastri», inoltre, associato al «cadere», è contrassegno di memoria mallarmeana, inconfondibile dopo la lettura data da Friedrich nelle prime pagine della sua famosa *Struttura della lirica moderna*¹⁹.

¹⁸ *Taglio di mondo*, cit., p. 20.

¹⁹ Il riferimento è al verso 12 del sonetto dedicato da Mallarmé alla tomba di Edgar Poe («Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur». H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983 (2^a ed. riv. 1966).

Le «voci» umane che “salgono” con le «pareti» sembrano dirigersi verso l’io, che non ne afferra tanto il suono, quanto la simmetrica inversione di senso rispetto al “cadere” dei rifiuti.

Le mani e le vanghe del v. 5, per senso e per vicinanza, si legano alle metafore assolute dei fiori e delle airole. Le «allegorie di veglia» sono forse sguardi, persone, entità, coscienze che si identificano per un momento nella naturalità di fiori e airole, immaginandosi «fuori» dallo spazio urbano. L’immagine della «vanga», insieme alla mano che la usa, rinvia per metonimia alla terra. Lo stesso ideogramma, ad esempio, si ritrova nel primo verso di un’altra poesia della raccolta, intitolata *Ascesi*: «Tra cielo e vanga il temporale / corre tremando»²⁰. L’espressione, come si vede, corrisponde con esattezza al più ovvio “tra cielo e terra”, ma attraverso la metonimia dello strumento agricolo indica la terra come luogo dell’attività umana, dell’abitare umano. La «vanga» è immagine positiva, che esprime l’abitabilità del mondo, malgrado le contraddizioni degli spazi ostili che l’attività umana produce nell’urbano insieme ai suoi «rifiuti». «Allegorie di veglia» sono le vite umane stesse, come serie di situazioni in attesa di un senso, di tentativi di comprensione, di azione sulla terra «con mani e vanghe»²¹. La piramide, a sua volta, è l’allegoria spaziale decisiva, legata ad un processo di cristallizzazione del vivere, dell’immobilità del suo apparente e frenetico muoversi su percorsi lineari, e di un irrisolto stagliarsi tra alto e basso, tra cielo e terra.

Il congiuntivo imperfetto «avessero», di valore ottativo, ricorda l’incipit di un componimento di *Corridoio polare*: «Si aprisse un portello nel pino, ne uscisse una scaletta / e mi potessi imbarcare»²². Questa raccolta segue una sorta di percorso narrativo in versi, nel corso del quale lo scrittore attiva tre diversi punti di vista, tra cui quello di un pazzo. La percezione della realtà ne è chiaramente stravolta, la visione della macrorealtà è resa assolutamente discontinua e paradossale. Il «corridoio polare» è il modello archetipo di uno spazio che non ha direzioni o punti di riferimento precostituiti, che non ha gravitazione fissa, dove alto e basso, destra e sinistra, avanti e dietro, sono sostituiti dalla bidirezionalità di due poli di attrazione variabili e moltiplicabili. Nel gioco dei diversi punti di vista e delle voci, il pluri-io giunge ad aprire un «corridoio» in grado di riunire punti e momenti diversi senza sottostare all’usuale linearità, anche temporale. In questo «corridoio» si trovano ad essere allora del tutto inefficaci e inaffidabili il principio di non contraddizione e la logica di primo ordine. Come in certe favole slave²³, dove la foresta rappresenta un’estensione indefinita in grado di far convivere spazi e tempi non omogenei, l’io immagina che un albero nasconda l’entrata di un mondo alternativo o magico, di uno spazio discontinuo, concepito come una sequenza di salti, di distanze non misurabili secondo la «pedante geometria umana». L’oscurità resta espressione senza divenire mai semplice e compiaciuto gergo. Al lettore è richiesto di immaginare o riconoscere degli elementi referenziali che possano essere parte di un’esperienza comune, che resta tuttavia dominata dalla linearità:

²⁰ *Taglio di mondo*, cit., p. 76.

²¹ Mi scrive Isella: «I versi in questione spostano ‘airole’ e ‘fiori’ (già elementi di un passaggio metaforico) sul versante di un’allegoria (il benefico svegliarsi-vegliare in un ambiente naturale) ma subito, con sterzata ironica, trasformano l’allegoria in personificazione. Come dire: almeno quelle allegorie bucoliche si materializzassero (‘avessero mani e vanghe’). In realtà ciò non è possibile, infatti non ci troviamo in campagna, bensì nel dramma dei ‘cicli vitali’ urbani. Questo il nòcciolo».

²² *Corridoio polare*, cit., p. 55.

²³ A proposito dell’immagine della cavità del tronco di pino, se ne ritrova una variante oscena in *Baltica* (Balerna, Edizioni Ulivo, 1999), ripresa in *Autoantologia*: «Ficco la mano destra nella cavità di un pino-tronco secolare raccomandato da cartellino, per carnalmente sentirlo. Dario scatta foto mostruosamente ironica» (cit., p. 22).

No,
 non ci sono più scale o scalini
 né via se ne volerà il pino
 che solo al piano prospettico
 appartiene
 e alla pedante geometria umana.²⁴

Il rifiuto dello spazio convenzionale, dominato dalla continuità e dalla progressione del «piano prospettico», è esplicito e teorizzato con chiarezza, a ulteriore riprova di una poetica di matrice simbolista (di vocazione originariamente precopernicana e preraffaellita). Uno degli io aspira a disegnare uno spazio che apra oltre la frontiera della misurabilità euclidea, verso «passaggi imprevisi»:

In mutande ai confini dell'essere con uno stecco
 traccio buffi cerchi nella sabbia, imperfetti,
 zigrinati, passaggi imprevisi
 per l'orbettino, che a mia insaputa
 disturbo e ledo.²⁵

L'io, senza abiti, è così privo di contrassegni temporali e, come un filosofo presocratico, si interroga sull'essere e cerca di capirne le geometrie, disegnando figure incoerenti sulla sabbia. Lo spazio tracciato artificialmente si trasforma, improvvisamente, in un incrocio di «passaggi imprevisi» per il serpentello cieco (secondo il nome parlante «orbettino»), che, come in un disegno di Escher, sembra entrare in una superficie pluridimensionale, alla sua scala ridotta, venendone disorientato. Il tracciare «buffi cerchi», probabilmente, rappresenta lo stesso atto di scrittura, che “disturba e lede” le attese del lettore.

Un altro caso di osservazione di «passaggi imprevisi» può essere tratto dalla serie di componimenti intitolata *Stanziali*:

La stanza è uno scafo di linee e punti
 in rotta verso la stanza successiva
 [...]
 come il candore in cammino dei candelieri
 (o un ingorgo)
 aggomitola lo spazio²⁶

Lo «spazio», come si vede, si dà come esplicito nucleo tematico, centrato sul problema della sua rappresentabilità e della sua percezione.

La frase-verso «aggomitola lo spazio» è emblematica di una geometria colta, astratta, indotta dall'uso intransitivo del verbo, di cui «lo spazio» è emblematicamente soggetto. È da notare, inoltre,

²⁴ *Corridoio polare*, cit., p. 55.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Corridoio polare*, cit., p. 69.

come lo stesso spazio della stanza sia in movimento, «in rotta ». Tale movimento è assimilato al percorso della luce dei «candelieri», una luce di cui è sorprendentemente neutralizzata la connotazione di velocità, attraverso un'immagine di consistenza e di tangibilità fisica, «il candore in cammino», che crea un effetto smisurato di dilatazione spaziale e di rallentamento temporale.

Un'analoga rappresentazione torna con frequenza anche in altri componenti, dove si attribuiscono direttamente allo spazio le azioni-verbi, e non ai soggetti che lo percorrono, o credono di percorrerlo: «Malizioso sta lo spazio a rimirare / oasi d'incanto in tatuaggi sulla pelle»²⁷. In un'altra occasione, la luce che mostra e determina lo spazio diviene «buio», assenza di luce, al confine di una geometria inaccessibile: «Navi lasciate in rada chiudono lo spazio puro / noi ripariamo nel buio inserto del giorno»²⁸.

L'io è collocato in una logica fatta di opposizioni direzionali aperto/chiuso, dentro/fuori, uscire/entrare, salire/scendere, senza però che questi assi siano fonte di orientamento. Anche nella citata poesia *Ascesi* le direzioni spaziali non sono assolute, ma intercambiabili, ciclicamente invertibili. L'«ascesi», allora, è puramente illusoria, il preteso «salire» non è che un pendolare andare e venire, o forse un semplice allinearsi combinatorio:

Tra cielo e vanga il temporale	
corre tremando	
come watt luciferino	
fa lume a scala assistenziale	
se fuori testa va il mondo	5
e uomini in conchiglie	
si pensano sagge lumache	
e tra buchi	
cercano rami là in alto	
che in pozzi di cielo finiscano	10
o in qualche superno opale	
e salgono lenti e salgono	
senza compiere un miglio	
o conquistarsi una scia	
che arguta oltre i gusci	15
si posi nel molle cerebrale. ²⁹	

Si ritrova un movimento verticale negato: «salgono / senza compiere un miglio». Sono rappresentati i tratti di cristallizzazione dell'agire umano, che illusoriamente crede di progredire e non va oltre un superficiale e ripetitivo tornare su stesso. Il punto di vista si pone ancora all'esterno del sistema osservato. Per questo si vedono, come rimpiccioliti a distanza, il «temporale» che «corre» e gli «uomini in conchiglie», come «sagge lumache». Nonostante si diano assi di opposizione apparentemente definiti, questi vengono di volta in volta neutralizzati da indicatori di

²⁷ Ivi, p. 39.

²⁸ Ivi, p. 42.

²⁹ *Taglio di mondo*, cit., p. 76.

orientamento che mutano le forze di polarità date: il verbo di movimento «corre», ad esempio, con l'idea letterale di orizzontalità, di aderenza al suolo che gli è propria, attenua l'orientamento verticale assoluto di «Tra cielo e vanga», «tra cielo e terra», tra alto e basso assoluti. Altra opposizione spaziale netta è quella dentro/fuori, ma si tratta di uno spazio più evidentemente figurato, che suggerisce esplicitamente l'opposizione comprensione/incomprensione, ragione/follia: «fuori testa» in opposto a «si pensano» (vv. 5 e 7).

Alcune preposizioni di luogo introducono immagini concrete e confermano l'illusorietà del percorso di salita: «in conchiglie», «tra buchi», «là in alto», «in pozzi di cielo», «in qualche superno opale», «oltre i gusci», «nel molle cerebrale». Le preposizioni indicano un sistema incoerente, caotico, discontinuo: lo stesso percorso di «ascesi» è a volte orientato verticalmente con la preposizione 'in', a volte orizzontalmente con 'tra' e 'oltre', mentre allo stesso tempo una condizione di staticità è espressa da 'senza', che attenua l'insistito verbo di movimento «salgono». *Ascesi*, nel titolo, è soprattutto «salita», ma salita quindi priva di orientamento.³⁰

Proponiamo la seguente parafrasi di lavoro: tra cielo e terra si muove orizzontalmente, rapido e incerto, il temporale, come luce infernale, fa luce di intensità diffusa se la follia del mondo spinge gli uomini a proteggersi come lumache nei loro gusci, a muoversi tra precipizi e vie che portano verso mete superiori, ma salgono solo in apparenza e non sono in grado di acquistare neppure un ricordo o una traccia di verità che possa efficacemente superare la superficie protettiva e nutrire il pensiero.

È del tutto assente, come si vede, ogni rinvio referenziale. Prevale invece una sequenza ragionativa di immagini che, per metafora continuata, a partire dalle «conchiglie», costruiscono un'allegoria della condizione umana osservata dall'io.

Lo stesso tipo di spazio allegorico si può rilevare nella poesia che dà il titolo alla raccolta *Taglio di mondo*. Capiamo, dal distico conclusivo, che 'taglio' è originariamente afèresi di 'dettaglio' (si confronti con la prima poesia analizzata, dove abbiamo creduto di poter leggere «tinto» come aferesi di 'attinto'). Ritroviamo, inoltre, l'ideogramma della «piramide», ora vista come «quotidiana» e accompagnata dalla specificazione umanizzante «di noi».

Gli orientamenti spaziali, in questi versi, si mescolano e si contraddicono solidarmente come in un *trompe l'oeil* (sottolineatura mia):

Così dal tanto *pendere*

scivola quel falò bianco
sulla sua scala a *chiocciola*,
mai spenta *piramide* di noi
che *fin lassù si proietta*,
pezza di cielo o panno
fulminato *dentro* il vetro
nervino
dell'immagine,

5

³⁰ Si può rilevare, inoltre, la serie di scelte lessicali che sembrano rinvviare ad un componimento pascoliano, *L'amorosa giornata*. Il v. 8, «e l'alba trema, mentre incerta sale», può essere affiancato a «corre tremando». Il verso 11, «o in qualche superno opale», può costituire a sua volta il rinvio intertestuale al pascoliano «nel ciel d'opale» del v. 23 della poesia citata (G. Pascoli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967).

ma già il pensiero	10
<i>vira le carovane</i> dei vestiti	
<i>oltre</i> gli armadi di lattigine	
e c'è una gronda,	
l'indolente cornice	
<i>in qualche ava radura</i> della mente	15
<i>da dove smonta una rovina</i> chiara	
che batte al colmo della sala	
tra penombre	
e non è che un dettaglio	
<i>un taglio di mondo.</i>	20

Inizialmente è impressa una direzione di movimento discendente («pendere», «scivola»), che assume al v. 3 forma di spirale («scala a chiocciola»). La discesa subisce un'inversione di segno in coincidenza dell'immagine della «piramide», associata al «falò bianco» per il fatto di non essere «mai spenta»: passiamo quindi ad una direzione di salita («fin lassù si proietta») tipica della simbologia ascensionale della piramide, che può rappresentare l'esistenza («di noi») evocando il mito della primordiale emersione della terra dalle acque. La piramide, per il suo costruirsi-proiettarsi, rappresenta anche il tempo, è piramide del tempo, e indica una porzione di spazio indefinita («pezza di cielo»), su cui convergono i tre orientamenti bidirezionali alto-basso, destra-sinistra, avanti-dietro. Al centro di questi assi sembra situarsi il noi/io del v. 4, che si mostra però in grado di riorientare la piramide liberamente, determinando di volta in volta il proprio pezzo di «cielo», centrando-fulminando un'inquadratura-immagine che lo possa inquadrare «dentro» un «vetro nervino», un contenitore che solleciti la percezione e la comprensione umana («noi»).

Lo spazio, come si vede, è posto dall'io come una variabile indipendente da ogni sistema di riferimento prestabilito.

La seconda parte del componimento, scandita strutturalmente dal «ma», descrive appunto un successivo riorientamento del sistema, un cambio di direzione, di convergenza, segnato dal verbo di movimento 'virare'. Gli elementi della prima parte della poesia perdono allora la loro polarità direzionale assoluta e si riducono a elementi di passaggio, a parti di un percorso ancora in fase di costruzione-proiezione. Assistiamo ad una conversione dei simboli della prima parte della poesia in immagini più dimesse e quotidiane: il «falò bianco» diviene una spenta «lattigine»; il verticale pendere-scivolare della «scala a chiocciola» diviene orizzontale sequenza di «carovane» d'uomini («dei vestiti», a meno di non intendere i vestiti come una sorta di unità di misura del tempo umano); l'«immagine» dalla forza nervina diviene «indolente cornice», confinata in qualche antica «radura della mente»; la «piramide», perso momentaneamente l'orientamento dello spazio che la definisce, si banalizza in semplice «sala», alla cui sommità («colmo») si colloca «una rovina chiara», non più il «cielo». Al proiettarsi «fin lassù» si sostituisce uno smontare, un «dissipare» (per usare ancora un termine di Prigogine) che crea uno spazio incerto, disorientato «tra penombre», dove la visione del mondo si riduce a un semplice «dettaglio», che per aferesi diviene «taglio», cioè spezzatura irreparabile della precedente simmetria.

Con l'approdo ad un universo caotico, profondamente dissipativo, siamo molto lontani, come si vede, dal punto di partenza del nostro discorso. L'isomorfismo mondo-linguaggio degli esordi è

pressoché abbandonato, o comunque radicalmente ripensato. L'io diviene una variabile, un pluri-io in grado di diversamente pensare, capire e soprattutto (contrad)dire. In questo senso, la poesia di Isella tende a costituire un sistema formale dotato di funzionamenti che le sono propri ma che, allo stesso tempo, come ogni altro sistema formale, non può trovare in se stessa il proprio fondamento ultimo, la propria dimostrabilità definitiva, la certezza jakobsoniana della propria coerenza, della propria completezza. Le sperimentazioni paradossali di *Krebs* o di *In bocca al vento*, ad esempio, hanno portato lo scrittore a costruire quelle che potremmo chiamare brevi stringhe di un sistema formale incoerente rispetto al mondo esterno, o almeno rispetto alle idee preconcrete concernenti il mondo esterno. L'esercizio del lettore si concentra allora nel cercare, se possibile, la coerenza tra le diverse stringhe enunciative che si seguono nei componimenti, oppure a immaginare un mondo in cui esse possano essere simultaneamente vere. Per questo, parafrasando una di queste brevi stringhe di versi, possiamo vedere la poesia come quel sistema formale in cui, ad esempio, sia possibile immaginare un mondo coerente dove un chilo di piume è sempre più pesante di un chilo di ferro³¹; oppure, in altri termini, riconoscere la poesia come immaginazione di «un mondo che non ci dà garanzie che le sue ragioni siano le nostre»³².

³¹ «la poesia è quella cosa che / alla questione se più pesante sia / un chilo di piume o un chilo di ferro / son sempre le piume ad avere la meglio / tra flauti e cigni che / vengono su a cantare» (versi che svolgono una funzione proemiale in *Krebs*, cit., p. 7).

³² G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, p. 233.