

LA PAROLA
DEL TESTO

Direttore

ANTONIO LANZA

Comitato scientifico

ZYGMUNT GUIDO BARAŃSKI (Cambridge/Notre Dame), GIORGIO BARONI (Milano), THEODORE CACHEY (Notre Dame), MARCELLO CICCUTO (Pisa), DANTE DELLA TERZA (Roma), ANGELO FABRIZI (Cassino), CLAIRE HONESS (Leeds), SIMON GILSON (Warwick), ANTONIO ILLIANO (University of North Carolina), CHRISTOPHER KLEINHENZ (Madison), RICHARD LANSING (Brandeis), MARINA MARIETTI (Parigi), BORTOLO MARTINELLI (Milano), RONALD L. MARTINEZ (Brown University), MARTIN McLAUGHLIN (Oxford), LINO PERTILE (Harvard), THÉA STELLA PICQUET (Università della Provenza), VINCENZO PLACELLA (Napoli), WILHELM PÖTTERS (Würzburg/Colonia), RENZO RABBONI (Udine), PIOTR SALWA (Varsavia), JOHN A. SCOTT (Perth), KARLHEINZ STIERLE (Costanza), FRANCO SUITNER (Roma), LUIGI SURDICH (Genova), FRANCESCO TATEO (Bari), MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea), JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA (Madrid), STEFANO VERDINO (Genova), MAURIZIO VITALE (Milano).

★

«La Parola del testo» is a semiannual International Peer-Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clocks* and *Portico*.

ANVUR: A.

LA PAROLA DEL TESTO

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI LETTERATURA ITALIANA E COMPARATA

XVIII · 1-2 · 2014



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIV

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

★

Periodico semestrale
Abbonamenti

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net
Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10 del 14/05/2012
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale
o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia
fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva
autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

★

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2014 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

★

www.libraweb.net

★

ISSN 1125-6486
ISBN 978-88-6227-621-4

SOMMARIO

PAOLA ALLEGRETTI, <i>Appunti sul canzoniere provenzale T: la prospettiva dantesca (tra Giacomo da Lentini e Petrarca)</i>	13
BORTOLO MARTINELLI, <i>Petrarca: aura e antaura, tristitia e melancholia</i>	33
MARINA MARIETTI, <i>Grammariens et maîtres d'italien en France sous l'Ancien Régime</i>	85
RENZO RABBONI, <i>A proposito dei libertini italiani</i>	97
RENZO RABBONI, <i>Viaggi d'epica</i>	103
ANGELO FABRIZI, <i>Nota su Francesco Gori Gandellini (1739-1784)</i>	123
SERENA INSERO, <i>Alfieri in tre lettere di Lorenzo Pignotti a Vittorio Fossombroni</i>	127
CARMINE CHIODO, «Giovine, piansi; or, vecchio omai, vo' ridere»: il comico dell'Alfieri	133
LUIGI PEIRONE, <i>Gli arcaismi ne Il sabato del villaggio</i>	145
PAOLA SIANO, <i>Misteri impossibili e digressioni necessarie: I misteri di Firenze di Col- lodi</i>	151
VALENTINA BERTUZZI, <i>La Leda senza cigno di Gabriele d'Annunzio: caratteri ed ela- borazione</i>	165
ANTONIO ILLIANO, <i>How America discovered Pirandello: valuing the legacy of the 1922 premiere of Six Characters</i>	175
CHIARA CAPPUCCIO, <i>Dantismi novecenteschi: il caso Ungaretti</i>	193
DAMIANO D'ASCENZI, <i>La saga della «Buona famiglia»: i primi vent'anni di narrativa di Isabella Bossi Fedrigotti (1980-2001)</i>	205
DAVIDE PUCCINI, <i>Alessandro Fo e la poetica del carpe diem</i>	213
<i>Indice degli autori e delle opere anonime</i>	257

ALESSANDRO FO E LA POETICA DEL CARPE DIEM

DAVIDE PUCCINI

La prima raccolta di Alessandro Fo interamente sua, cioè non pubblicata in coabitazione, è *Otto febbraio*,¹ e di qui può prendere le mosse la nostra indagine; infatti i testi apparsi in precedenza in opere collettive² sono stati recuperati in gran parte nei libri successivi e dunque avremo modo di esaminarli in séguito. Il titolo è la data di nascita dell'autore e dell'editore (40 anni per l'uno e 59 per l'altro), coincidenza che ha certo favorito l'incontro; la data è riproposta nel *colophon* secondo una consuetudine di Vanni Scheiwiller (che amava mettere non la vera data del finito di stampare, ma una data «araldica» legata a lui stesso o alle vicende dell'autore) ripresa da Fo anche altrove. Tutto suo è poi l'avverbio che sigilla il *colophon*, come augurio per il libro e per il lettore, «feliciter», diventato sigla personale anche nelle dediche agli amici, e ciò valga subito a chiarire che per lui il paratesto è meritevole della massima attenzione non meno del testo.

La struttura della raccolta è molto salda e si presenta nelle prime due e più corpose sezioni con una simmetria a specchio calcolata con precisione: la prima, *Cremona*, comprende sottosezioni di 3 + 7 + 5 + 3 testi e si conclude con un sonetto intitolato *Trasporto a un bivio* che si riferisce al trasferimento da una città all'altra; la seconda, *Siena*, si apre con un sonetto intitolato *Trasporto a un bivio* che ha molti punti di contatto con il precedente e comprende sottosezioni di 3 + 5 + 6 (ma all'occhio 7, perché un titolo nell'indice occupa due righe) + 3 testi. Le sottosezioni, qualora non abbiano un titolo

¹ Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, 1995.

² Si tratta di due gruppi di poesie. Il primo è costituito da *Le cose parlano*, in *7 poeti del Premio Montale*. Roma 1988, Milano, Scheiwiller, 1989, pp. 29-54, di cui alcuni testi saranno ripresi in *Corpuscolo* e in *Vecchi filmati*. Tuttavia il progetto originario era certo più ampio, ed anzi costituiva il nucleo originale di *Otto febbraio*. In effetti l'autore ha chiarito in più occasioni che le sue prime raccolte, a causa delle strettoie editoriali, sono state pubblicate soltanto alla spicciolata. Cercando di riepilogare, il primo libro doveva essere intitolato *Poche storie* (1985) e constava di tre parti: *Poesie trovate fra documenti* (quasi trascrizioni brute di scritture o iscrizioni reali), *Poesie marziane* (in forme chiuse, con un giovane protagonista di nome Celestino Marzo), *Poesie pure e semplici* (in versi liberi); qualche esempio ne è stato recuperato in apertura di *Vecchi filmati*. Il secondo libro era appunto *Le cose parlano* (1987), mentre il terzo, *Il giallo e il blu* (1990), ha rischiato di confondersi con *Otto febbraio* a causa della lunga gestazione editoriale della prima raccolta (circa otto anni) e della svista di Scheiwiller che ne aveva mandato in tipografia il dattiloscritto invece di quello giusto; alcuni testi ne sono stati recuperati in *Corpuscolo* e in *Vecchi filmati*. L'altro gruppo di poesie è *A ricordo del grande Bologna*, in *Poesia contemporanea. Secondo quaderno italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pp. 111-41. Fo sfrutta l'occasione offertagli da Franco Buffoni, che firma l'introduzione, per pubblicare il meglio di quanto era rimasto escluso da *Otto febbraio*. Alcuni testi, nove per l'esattezza, sono stati recuperati in *Piccole poesie per banconote* e in *Corpuscolo*, ma la raccoltina possiede una sua organicità, non tanto per la pur accattivante cornice offerta dal titolo (una cartolina con la foto del Bologna nel campionato 1962-63 e sul retro le firme false dei giocatori opera del padre, che induce a riflettere su verità e finzione della scrittura), quanto per la divisione in tre parti con una elaborazione formale in crescendo: la prima, *Referti*, riprende infatti le *Poesie trovate fra documenti* di *Poche storie*, la seconda, *Incontri amichevoli*, raggiunge la perfezione del sonetto, mentre la terza, *Interviste*, presenta addirittura una canzone sestina secondo il modello dantesco e petrarchesco, *La giostra di Tristano*. Non è questa, sia detto fra parentesi, l'unica sestina nell'opera di Fo (in *Corpuscolo*, tratta da *Le cose parlano*, si può leggere *El portava i scarp del tenis*), che in collaborazione con Carlo Vecce e Claudio Vela ha inoltre pubblicato una stravaganza sull'argomento: *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987.

proprio, sono comunque evidenziate da uno spazio nell'indice e da tre asterischi nella pagina. Segue una coda di due sezioni più brevi, *Congedo* e *Dopo la fine tutto ricomincia*, rispettivamente di 5 e 6 testi. Sembra che qui la cabala numerica non abbia luogo, ma si può notare che l'ultima sezione potrebbe essere aumentata a 7 considerando anche la dedica alla madre nell'ultima pagina accanto al *colophon*, che resta fuori dell'indice ma è una poesia a tutti gli effetti, e per di più intonata al titolo *Dopo la fine tutto ricomincia* e vero congedo del libro:

SCELTA DA ME, LA TUA FOTOGRAFIA
NON RESTI QUELLA IMMOBILE
SOLTANTO, IN CUI SORRIDI FRA I BICCHIERI
SULLA LAPIDE A NOME CLARA NOBILE
RIPRENDA VITA IN QUESTO CAMPO DI PENSIERI
COMPOSTI IN LIBRO DI POESIA.

Del resto questo gioco sui numeri sembra autorizzato dal primo testo di *Congedo*, *Anagrafe*: «Ho sempre amato il sette, / così quando è arrivato / tanto l'ho tirato che s'è rotto. / E sono nato l'otto».

Il componimento di apertura è *Una poesia di Celestino Marzo*, eteronimo vagamente gozzaniano («lo strazio / delle povere cose») che con il riferimento all'inizio della primavera, a un cielo sereno ma pallido, sembra alludere alla giovinezza piena di speranze ma anche di incertezze. Si tratta di una sorta di fine dell'infanzia, in cui però lo spartiacque tra le due età risulta come rovesciato per l'abbandono del timore della morte, per il rifiuto di una pensosità che dovrebbe appartenere invece all'età adulta: «Be'... era questo che avveniva allora... Prima / temevo molto la morte: ero scemo; / poi, quando morirò, ci penseremo». Viene così introdotto il tema della morte che direttamente o indirettamente, attraverso l'ambito semantico contiguo dell'assenza, sarà spesso centrale nell'opera di Fo, ma viene introdotto in un modo che gli è tipico, in un registro colloquiale, nonostante la forma chiusa delle quartine rimate, e perfino scherzoso, con venature di autoironia. Diciamo subito, anche se avremo modo di verificarlo più ampiamente, che questa è una delle ragioni dell'attrattiva esercitata dalla poesia di Fo sul lettore, vale a dire il suo carattere spesso piacevole e giocoso, che tuttavia non esclude affatto, facendo affiorare qua e là una nota più cupa, la gravità dei temi e finisce anzi per esaltarla rendendola più vicina alla sensibilità comune. Nelle seguenti *Variazioni Barilli* (su *Il paese del melodramma*,³ come precisa il sottotitolo) fa il suo ingresso in punta di piedi un altro tema ricorrente, quello della bellezza muliebre, magari accarezzata in piccoli dettagli, sia in una sconosciuta incontrata casualmente per strada o intravista a una o da una finestra, sia in una persona cara: «Vi passò spesso Silvia, bruna splendida e muta, / seguita in cerchi di pedali da Luisa, / gambe immortali». E questa fuggevole immagine viene caricata di valore simbolico, affidandole nella conclusione la responsabilità di una scelta di vita: «Ma pedalando / in una (rara) notte serena / Luisa, che non si sa vista, per via / rivela incorniciata alla finestra / la verità: che bisogna andar via; / svolta e scompare, di schiena». Con *Elefanti* si torna alle «buone cose di pessimo gusto», un portacenere di misto argento a forma di elefantino, ricordo di una vicina di casa cieca, la vecchia signorina Marcellina Guindani. Il tono è reso vivace da battute di dialogo tra il nipote della donna, che desidera l'oggetto, la stessa Marcellina e il poeta, che infine la spunta quando il ragazzo se ne è stancato: «E così fu. / Oggi l'ho qui davanti; è a casa

³ Prima edizione Lanciano, Carabba, 1929; ma Fo avrà avuto presente l'edizione Einaudi del 1985.

mia / per testamento: per affetto e follia. / La sua memoria, sognateci sopra. / Come me (che – ogni tanto – / ci fumo su)». Le cose parlano, appunto. Fa da simmetrico *pendant* a questa l'ultima poesia di *Congedo, Testamento per Alessandro*, eccezionalmente in dialetto cremonese, che, se può sembrare un relitto dei *Referti* con cui Fo aveva esordito in poesia,⁴ è però molto distante dal documento bruto, impastato com'è di caldi sentimenti e incorniciato in eleganti quartine: «Cusè te pensaret... / (ad ogni sigaretta)... / el bèn che t'ha vurit / la too veceta. // L'era senza vista / ma la vediva el duman... / E tant la ga piansit / quand te set andat luntan». Una vicenda minima, che la poesia si incarica di salvare dall'oblio. La figura della vecchia vicina tornerà in *Giorni di scuola*, dove in *Voce con vista* il primo verso in corsivo «Ascoltare era il solo tuo modo di vedere» è ripetuto in acrostico nella prima parte della poesia, mentre nella seconda parte le lettere iniziali dei versi formano la frase *il conto del telefono s'è*, conclusa dall'ultimo verso in corsivo «ridotto a ben poco». Prima di riprendere il discorso su *Otto febbraio* non possiamo però esimerci dal notare che qui Fo gioca con una citazione nascosta, poiché l'acrostico riproduce integralmente un testo montaliano di *Satura* (*Xenia* I 9),⁵ e d'altra parte in *esergo* c'è una citazione palese di *Purg.* xxx 63 («che [il nome mio] di necessità qui si registra»), la quale fa sospettare che nel testo si celi anche il nome dell'autore, in effetti leggibile verticalmente in *teleFOno* e orizzontalmente, sull'incrocio, in *FOrse*. Valga questa breve digressione a puntualizzare provvisoriamente un altro aspetto della poesia di Fo: la sua propensione a giocare dal punto di vista formale con aspetti tecnici raffinatissimi che affondano le radici nell'alessandrinismo e più in generale nella letteratura tardoantica di cui si occupa per passione e per professione, ma riuscendo sempre ad evitare che si trasformino in un freddo esercizio gratuito fine a sé stesso, caricandoli anzi di senso e di sentimento e conciliandoli benissimo con la modernità e perfino con un garbato sperimentalismo.

La seguente sottosezione, *Finestra in galleria*, è la storia di un amore non corrisposto, diciamo pure di una cotta bella e buona, per la sconosciuta commessa in un negozio di scarpe di nome Rosa (ma il nome, scoperto in corso d'opera, è taciuto e rivelato solo allusivamente nel testo conclusivo). All'inizio il ricordo è ancora una ferita sanguinante (*Lei in galleria*), ma la classicità formale si incarica di contenere l'empito emotivo con la perfezione del sonetto (*Girasoli*) e del madrigale (*Gente che esce da un cinema all'aperto*, *Madrigale a luglio*, *Nozze di tanti anni fa*). In particolare, *Madrigale a luglio* è chiuso da un verso («trattarne l'ombra come cosa salda») che riprende quasi alla lettera *Purg.* xxi 136, canto su cui Fo è recentemente intervenuto come poeta-critico.⁶ La vita della donna (la maternità, il matrimonio) è seguita con discrezione in una dimensione tra realtà e sogno: «È a diciott'anni che ha avuto il bambino, / ma a ventisei sembra ancora bambina. // Dio, come gradirei starle vicino, / lodarne il gusto, sentirla vicina. // Sarei un augusto, senile signore / che vergognoso ancora s'innamora: // fuori, verboso, importuna signore / e dentro muore per la bimba signora» (*Trenino di legno*), dove il sogno di vicinanza è reso dalle rime identiche o equivoche variare dal maschile al femminile. In casi del genere Fo non teme di esibire l'io lirico, ma operandone una riduzione autoironica e fallimentare, tanto che si sarebbe tentati di leggere quell'*augusto* come 'pagliaccio', sulla

⁴ Cfr. n. 2. Il testo è veramente di Marcellina Guindani.

⁵ Milano, Mondadori, 1971, p. 25.

⁶ In **Ombre come cosa salda. Il «Purgatorio» letto dai poeti. Canti x-xxvii*, a c. di M. Munaro, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2011, pp. 90-103. Il testo è preceduto da due poesie riunite sotto il titolo *xxi Suite*, una delle quali è questo *Madrigale* e l'altra è *La penna* tratta da *Giorni di scuola*, ma con il titolo mutato in *Lo stilo*, dove del canto xxi si citano con qualche aggiustamento i vv. 101-102.

scorta anche dell'amatissimo Ripellino,⁷ ben presente in *Otto febbraio*. Il componimento di chiusura, *Alla rosa*, sancisce l'ispirazione classica, trattando un tema caro alla letteratura tardoantica qui rievocata esplicitamente,⁸ e al tempo stesso allude al nome della donna: «Mentre fiorivo intento a un'amorosa / filologia dalle dita di rosa / e i poeti che amo / ogni canzone e stanza / fiorivano del fiore, specialmente / un sogno tardoantico sulla rosa / con luci d'astri e allegoria amorosa, / fuori la vita era tutta un ricamo / di verde e fiori, specialmente la rosa. // E certamente è una cosa barocca / prendere la parola, rivolgersi alla rosa [...]. / Ma no. Chiudere gli occhi e apertamente / sfiorarti i fiori, sbocciare la tua bocca». Filologia e poesia vanno a braccetto, secondo modelli illustri (si pensi, nel caso specifico, al Poliziano della ballata *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*, dove le rose divengono metafora del *carpe diem*), ma senza mai appesantire la piacevolezza e la perspicuità del dettato.

Con *Resistenza del violino* Fo affronta direttamente l'argomento degli autori più amati e della letteratura, a partire da un ironico «gorgheggio preliminare / (come a schiarire la voce)» (*l'incipit* si direbbe di stampo caproniano), posto quasi in epigrafe: «ah, kermesse, presentazioni, / omaggi e recensioni, / rito stanco e faticoso, / ah, pennacchi letterati, / e voi versucoli (che, se poi sarò famoso, / verrete spesso e con sussiego citati)...». Alla vacuità della letteratura come manifestazione mondana, con le sue meschine cerimonie e le sue piccole invidie, si oppone l'autenticità delle letture e delle amicizie. Il titolo va certo ricollegato a *Lo splendido violino verde* di Angelo Maria Ripellino, più direttamente richiamato in una poesia della sezione successiva, *La splendida frittata verde*, e inoltre *Moltiplicazioni in Alvernia* rimanda a *La fortezza d'Alvernia*. Ripellino è l'autentico protagonista: in *Allora*, dopo le figure di Delfini, Pizzuto e Fabio Pusterla, affiora all'improvviso il bruciante ricordo della madre: «anche Clara morì, e il figlio irrisolto / prima a baciarla, osò accostarne il corpo / ed in segreto le scoprì ancora il volto»; ma le ultime due strofe sono interamente dedicate a Ripellino senza nominarlo: «Per lui fu luce in un giorno lontano / che Pasternàk vestito di celeste / gli chiese "Siete un poeta georgiano?", / per me fu lui, in un baleno verde, / che in un azzurro giorno a Trieste, / ogni altro libro e interesse disperde». Il riferimento è all'incontro di Ripellino con Pasternàk nella dacia di Peredélkino e alla casuale scoperta della sua poesia, e nel secondo caso può essere esplicitato con sicurezza grazie a quanto Fo scrive in *Il cieco e la luna*:

«Più avanti nel tempo, di libri da conversione ne ho incontrato un secondo. Mi aspettava appoggiato di piatto su un gruppetto di altri, il 5 aprile 1986 [...] in uno scaffale di una libreria di Trieste, in cui era particolarmente vivace il mercato di libri usati. Si trattava di una raccolta di liriche, a firma di un celebre slavista [...]: Angelo Maria Ripellino. Il suo titolo è *Lo splendido violino verde*. La lessi la sera stessa e ne rimasi così profondamente colpito da decidere che per un po' di tempo non mi sarei occupato che di scoprire meglio questo eccezionale scrittore: e sono ancora impegnato a perlustrarne l'opera e a pubblicarne nuovi scritti, ora che sono passati da quel giorno quasi diciassette anni».⁹

⁷ Si legga *Piccolo circo* in *Non un giorno ma adesso* (Roma, Grafica, 1960); cfr. l'antologia A.M. RIPELLINO, *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a c. di A. FO, A. PANE e C. VELA, Torino, Einaudi, 1990, p. 12.

⁸ Fo se ne è occupato in prima persona come studioso nel capitolo *Rose dall'«Anthologia latina»*, in *Antologia della poesia latina*, a c. di L. CANALI con la collaborazione di A. FO e M. PIZZICA, Milano, Mondadori, 1993, pp. 1513-23.

⁹ *Il cieco e la luna (un'idea della poesia)*, Arezzo, Edizioni degli amici, 2003, pp. 58-59. L'edizione, stampata per iniziativa di Claudio Vela come regalo di compleanno all'autore, reca nel *colophon* la solita indicazione 8 febbraio.

In *Concessione all'Inferno* la bravura tecnica sfiora il virtuosismo: è un sonetto acrostico e mesostico in rime aspre e chiocce, per mezzo del quale Fo si leva qualche sassolino dalla scarpa senza perdere il controllo, trasformando il legittimo risentimento in sorriso. Le sue tante edizioni di scritti ripelliniani, in collaborazione con Antonio Pane e Claudio Vela, avevano provocato la stizza di chi, geloso del proprio orticello, riteneva che si trattasse di indebite intrusioni; ed ecco che, tra Dante e Fabio Pusterla (di cui riecheggia il titolo *Concessione all'inverno*), immagina che la bolgia dei traditori di chi si fida accolga un nuovo arrivo. Come se non bastasse che nome e cognome del reprobato siano leggibili nella lettera iniziale di ciascun verso nonché all'inizio e alla fine del componimento, con un ulteriore fuoco d'artificio lo pseudonimo di cui si è servito per una traduzione compare, evidenziato dal corsivo, nel corpo del testo, una lettera per verso, e il cognome per esteso nel secondo verso. Né si può passare sotto silenzio *Il giallo e il blu*, testo eponimo di una raccolta rimasta in gran parte inedita.¹⁰ Il punto di partenza è una vecchia fotografia, come spesso in Fo (abbiamo già visto la *Dedica* alla madre), il quale è attratto da questo ritaglio del passato che permette di riportare alla luce, anche per virtù di poesia, qualcosa che altrimenti rischiava di sprofondare nel buio dell'oblio.¹¹ Il soggetto sono «Quattro fratelli, quattro eroi ragazzini / biondi e vestiti interamente di blu», e al colore dominante nella foto si sovrappone un ricordo di infanzia: «Ma, sono certo, lui restava smarrito / per via di un altro abbaglio giallo e blu. / L'infanzia, appesa ai soldatini nordisti / che, come questi eroi, / non sono più». Sul piano del lessico va notato l'aggettivo *aviforme* («E il suo incantevole volto è aviforme») non registrato dai dizionari, anche perché Fo se ne era già servito poche pagine prima in *Gente che esce dal cinema all'aperto* («anima persa in sogni aviformi»): la scelta di un dettato largamente accessibile non esclude naturalmente l'inclusione di vocaboli più ricercati che non presentano peraltro sostanziali difficoltà di comprensione. La prima sezione *Cremona* è chiusa, come abbiamo accennato, dal sonetto *Trasporto a un bivio*, che si apre con «Migravo» e «architetti» nel primo verso, reca il nome della città alla fine del secondo e si chiude, dopo che una figura femminile si è insignorita della scena, con «inumidiva la matita».

Lo schema si ripete nel sonetto dallo stesso titolo all'inizio della seconda sezione *Siena*, ma in più c'è una rima composta (*benèfici* : *Fefi* – *ci*) evidenziata dal trattino che segna l'apertura di una frase incidentale («ci / pensi a volte, Sommo Poeta?»). Fo non disdegna affatto le rime facili e grammaticali, ma ama anche movimentare ulteriormente il tessuto sonoro dei suoi versi con rime ricche e perfino leonine o ipermetre, o appunto, di quando in quando, con rime «acrobatiche»¹² come questa. La bellezza muliebre è felicemente dominante in tutta la sezione e in specie nella sottosezione *Feste nel Chianti*: il modo usato da Fo per riscattare un tema così abusato è da una parte non prendersi troppo sul serio come amante, riservandosi un ruolo secondario di adoratore senza speranza e insieme di umile cronista, e dall'altra privilegiare particolari apparentemente irrilevanti elevandoli a memorabili culmini di grazia e seduzione, fino a sfociare in una sorta di sorridente stilnovismo laico. Per esempio in *Da dietro* si esalta la

¹⁰ Cfr. ancora n. 2.

¹¹ Sul rapporto di Fo con la fotografia ha scritto pagine persuasive S. LONGHI, *La Musa versatile di Alessandro Fo*, in «Strumenti critici», n.s., xvi, settembre 2001, 3, pp. 480-82 [473-90]. Il saggio, centrato su *Giorni di scuola*, si allarga però a quanto pubblicato dall'autore fino a quel momento.

¹² La definizione è dello stesso Fo, in *Il cieco e la luna*, cit., p. 58: in un ipotetico questionario da far compilare ad ogni aspirante poeta viene richiesto di esibire fra l'altro «Qualche rima acrobatica».

nuca di una donna addirittura rivolgendosi ai posteri, e il tono alto si ammantava di lieve ironia senza smentire sé stesso: «Voi non saprete, posteri, la nuca / del sedici di giugno del novanta / (unico giorno a chiamarsi così). // Apparteneva a una inglese di uno e ottanta / gru trampoliera, con sfumatura alta / coperta da una coppetta di capelli. // Non ci saranno più tagli sì belli / nel vostro lontanissimo futuro: / concedetemi allora che da qui / fresco ancora e a poche ore di distanza / ne tracci un segno nella notte della stanza. // Tutta la sera, / con piccola andatura, / le sono stato alle spalle alla festa / senza parlarle. Come chi non molesta / una scultura». In *Mostra mercato di manufatti femminili e rinfresco danzante a Castellina* l'ironia è già nel contrasto fra il titolo sesquipedale e il testo reso leggero da un rapido dialogo galante in cui le parti sono rovesciate perché è la ragazza che fa la corte all'uomo, il quale a una precisa richiesta («La prego, ancora, se un poco mi ama / mi sveli ora come si chiama») si rifiuta di dire il suo nome. Si incarica di rimediare il poeta con i suoi versi, come se oltre al ruolo di narratore estraneo ai fatti potesse una volta tanto intervenire direttamente nella realtà per appagare i più riposti desideri: «Ragazza, ora, se tu leggi poesia / e per di più la mia / e addirittura, magari, mi applaudi, / cosa c'è di più giusto / che compensare il tuo gusto / (cioè: per la tua scelta quella sera): / te lo rivelo, era / Giuseppe Baldisserri, agente Einaudi», dove va sottolineata anche la rima acrobatica *applaudi : Einaudi*, che fa coppia con quella usata in precedenza (in *Un contributo riconosciuto*), a esaurire tutte le possibilità, *gaudi : Einaudi*.

Alla sottosezione *Poesie cresciute tra i fogli* presiede in esergo Ungaretti, non solo per la citazione «Non è Febbraio il mese degli innesti?», che pure si giustifica come riferimento al carattere di testi innestati su altri testi di queste poesie, ma anche per il corollario biografico di Leone Piccioni, secondo il quale, «registrato all'anagrafe il 10 febbraio 1888, Giuseppe Ungaretti nacque in realtà due giorni prima», così che il poeta dell'*Allegria* viene reclutato e annoverato nelle schiere della data eponima. A parte i sapidi omaggi conclusivi a Giorgio Orelli e Valerio Magrelli (*Desiderio di un omaggio ad Orelli, Magrelli ha detto*) e l'apoteosi del fascino femminile nel precedente *Tramonto e folgore in Via dei Montanini*, qui complicato di riferimenti letterari («Signora, intermetto l'opera sui seni / che scrisse Ramón Gomez de la Serna; / troppo mi stringe l'apparizione odierna», «le scarpe rosse di Oriane di Guermantes»), sono di notevole rilievo i due componimenti di apertura. Il primo, *Scatola con rossa melarancia*, riguarda l'atto della scrittura, che è tema ricorrente in Fo anche attraverso la minuta descrizione degli strumenti materiali, ma qui assume quasi dimensione metafisica: il poeta è seduto alla finestra, nella penombra di una stanza mentre cala la sera, e con una penna in mano riannoda il filo dei propri pensieri, quand'ecco che vede l'immagine speculare di un uomo alla finestra di una stanza con una penna in mano. Che si tratti di immagine reale, di un semplice riflesso nel vetro o di un frutto dei propri pensieri, fatto sta che le due figure giustapposte, facendo forza proprio sulla penna, raggiungono la statura di un doppio Atlante che sostiene il mondo e si proiettano nell'imponderabile astrattezza di una geometria astronomica: «Le penne, l'una di fronte all'altra alzate / inverse nel riflesso / tengono in sesto la volta del cielo, / estremi fuochi di un'ellisse». Il secondo, *Morte di un amico lontano*, sembra ricollegarsi ai referti documentari degli esordi, ma servendosi per un effetto di profonda commozione ottenuto proprio tenendo a freno i moti dell'animo. Infatti la scomparsa di un collega tedesco di studi tardoantichi è dapprima annunciata dall'arrivo di una lettera listata a lutto e poi ripercorsa a ritroso attraverso la notizia della malattia scandita da due citazioni di una lettera precedente in

lingua originale con traduzione in calce, a cui si aggiunge la risposta, sempre in tedesco, del poeta con tanto di firma finale. La lunghezza del testo non consente di riportare brani, ma si deve almeno ricordare la stupenda connotazione degli estratti su Merobaude e Sidonio scambiati tra i due studiosi, al di là del loro valore scientifico, come «telescopi [...] sui nostri stessi cuori».

Del *Congedo* abbiamo già ricordato *Anagrafe* e *Testamento per Alessandro*, a cui si deve aggiungere la deliziosa *Foto di scuola*: «Fuori campo, di fianco, il / maestro Piana ha sistemato il banco. // La penna poggia appena sul quaderno; / “fermo così” / e restai così in eterno». Anche senza l'aiuto dell'epigrafe esplicativa «“in III elementare” (scrittura di mia madre)» la situazione è chiarissima, ma vale la pena di sottolineare il ruolo che il poeta si assegna di *artifex additus artificis* (in questo caso un fotografo) per recuperare un frammento del passato complicato dagli affetti e metterlo in salvo definitivamente nella guerra contro il tempo. Da un punto di vista metrico si noti l'articolo il riassorbito in elisione alla fine del primo verso, sì che il componimento si esaurisce nel breve volgere di un settenario e tre endecasillabi, l'ultimo dei quali diviso a scalino e allungato ulteriormente per virtù di sinalefe. *Ninna-nanna* e *Saluti e auguri* sono accomunate da una riflessione in anticipo sulla fine del millennio e l'inizio del successivo, nonché da un *incipit* con la congiunzione *e* preceduta dai puntini di sospensione (un procedimento abbastanza ricorrente nella poesia del nostro autore), come se sulla carta comparisse soltanto una parte di un discorso cominciato in precedenza: Fo, sempre attento alle date e alle coincidenze, non può non essere attratto dalle svolte epocali, e non a caso al passaggio dalla lira all'euro dedicherà un'intera raccolta. Il primo componimento è dedicato alla nascita della nipotina Francesca, che dà sostanza affettiva al passaggio: «... e in cima a un millennio, / sull'ultimo decennio / arrivi tu». Il testo è poi costruito per accumulo di elementi allitteranti (appunto le parolette senza senso di una ninna-nanna) sempre più insistiti ad evocarne il nome («frangetta delle onde, / frullo fra le fronde, / frizzo d'aria, frac, frutta fresca»), che infine compare in corsivo («fragola arancia pesca / sei tu») con un procedimento caro al più amato dei poeti tardoantichi, Rutilio Namaziano, il cui *De reditu suo* è per Fo il primo dei «libri da conversione». ¹³ Nel secondo il passaggio da un millennio all'altro diventa invece augurale per le sorti della sua poesia: «... e se proprio / questo secolo ormai già quasi spento / non vuole andarsene con la mia poesia / (anche in ultima fila) // chissà che, un colpo di fortuna, e non sia / se non in coda al Novecento / in testa al Duemila». E l'augurio si è realizzato, visto che i libri successivi usciranno giusto nel 2000 e nel 2001.

L'ultima sezione, *Dopo la fine tutto ricomincia*, conserva volutamente un margine di ambivalenza già nel titolo, che sembra alludere alla fine di un amore e a un nuovo inizio, ma potrebbe anche riferirsi semplicemente alla fine del libro, con allusione alla fine della vita e alla speranza di una nuova vita dopo la morte. Vi domina la figura della moglie Francesca, a cui è rivolto il conclusivo slancio del cuore («Resti perché tu sei il complimento, / il trasporto sincero e l'allegria»), e tuttavia vi si addensano alcune im-

¹³ Cfr. *ibid.*: «Così è avvenuto a me, per il mio primo, cioè un poeta tardolatino ignorato dai più, Rutilio Namaziano, che incontrai quasi per caso alla fine della terza liceo, innamorandomene immediatamente, cosa che, alla lunga, mi ha condotto a diventare un latinista». Il saggio in cui Fo evidenzia questo procedimento in Rutilio, che del resto non è certo l'unico a usarlo, è posteriore a *Otto febbraio* (cfr. *Crittografie per amici e nemici in Rutilio Namaziano: la questione del “Quinto Lepido” e il cognomen di Rufio Volusiano*, in «Paideia», LIX, 2004, pp. 169-95); ma, come emerge dal saggio stesso, ne aveva avuto già qualche sospetto quando aveva curato l'edizione einaudiana del *Ritorno* (1992, 1994²).

magini che appaiono negative, quali «il male / fermo a bruciare come quella candela» o «stellanti percorsi, andati in fumo / sbilenco», sì che la felicità evocata dal ricordo sembra in qualche misura velata dal rimpianto, quasi che l'amore fosse stato finalmente ritrovato soltanto dopo averlo perduto. Perfino il consueto incontro casuale con una ragazza «molto carina» (*Orologio*), vivacizzato da un dialogo colto al volo, è introdotto da una premessa lievemente rattristata da una assenza, peraltro pure essa ancipite, in quanto potrebbe essere gustata nell'attesa ormai senza patemi che si trasformi in presenza: «Sopra un treno, riflettendo a un breve elenco / di una poesia ancora fresca, in trasparenza / brilla la sua assenza». Come elegante sigillo, ricompare strategicamente la data 8 febbraio, nei versi posti quasi in epigrafe *fra vecchie poesie di famiglia* («l'otto febbraio del quarantanove») e nella data dell'ultimo componimento, *Francesca fra 100 ed x anni* (8 febbraio '84).

Dopo *Otto febbraio* Fo ha pubblicato due importanti *plaquettes*. Della prima, *Bucoliche (al telescopio)*,¹⁴ ci esime dal parlare il fatto che sia stata integralmente ripubblicata in *Corpuscolo*, dove la ritroveremo. La seconda, *Le scarpe di Emma*,¹⁵ presenta testi anch'essi recuperati successivamente, ma è necessario precisare che come autore figura il Celestino Marzo che abbiamo già incontrato nella poesia di apertura di *Otto febbraio*. Il titolo richiede un discorso a parte; infatti *Le scarpe di Emma* contengono al loro interno, per quel processo di affioramento che abbiamo da poco visto con l'aiuto di Rutilio Namasiano, il celebre *carpe diem* di Orazio, ed anzi la poesia eponima che chiude il libretto (poi ripresa in *Corpuscolo*) non è altro che una variazione di *Carm.* I 11. Ora ha certo ragione Silvia Longhi¹⁶ quando sostiene che di scarpe è piena l'opera di Fo e non è da escludere che ce l'abbia anche quando pensa che al titolo abbia contribuito il Catalogo della mostra che il Museo Ferragamo aveva da poco dedicato a Audrey Hepburn,¹⁷ dove si parla ampiamente delle sue scarpe, tanto più che il vero nome dell'attrice era Edda, e da Edda a Emma il passo è breve; ma la realtà qualche volta supera la fantasia, e in un saggio di appena due anni posteriore¹⁸ compare la foto di un negozio di Agrigento che si fa pubblicità con la scritta *Scarpe diem*: la segnalazione da parte del poeta Alfonso Lentini è stata provocata proprio dalla *plaquette* di Celestino Marzo, ma Fo precisa in nota di aver visto da tempo l'espressione oraziana usata «come insegna di locali e negozi, non di rado variata per ignoranza [...] o gusto parafrastico».¹⁹

Inoltre, non solo tutti gli undici testi di questa *plaquette* saranno ripresi a distanza più o meno breve, ma alcuni di essi segnano l'apertura di un nuovo cantiere destinato a crescere e a produrre risultati talvolta abbondanti e importanti. La prima poesia, *Cursus honorum*, sarà subito riproposta in *Giorni di scuola*; *Trasloco via Schubert*, *Lo zoo di plastica*

¹⁴ Con cinque tavole di Luigi Civerchia, Cremona, Casa editrice Una Cosa Rara, 1996.

¹⁵ C. MARZO, *Le scarpe di Emma*, a c. di C. VELA, con un «pesce d'oro» di Alessandro Fo, Lucca, Una Cosa Rara-LIM Editrice, 2000. Il *pesce d'oro* è *Il ritorno di Vanni Scheiwiller a Siena*, ricordo dell'editore scomparso il 17 ottobre del 1999. Segue una *Notizia* di Claudio Vela su Celestino Marzo, dove si apprende che l'8 marzo sono nati anche il secondo figlio di Audrey Hepburn Luca Dotti e il poeta Claudio Pasi. Come c'era d'aspettarsi, dato che la *plaquette* è un omaggio di Claudio Vela all'amico per il suo quarantacinquesimo compleanno, il *colophon* reca proprio questa data «araldica» ed è siglato dal solito *feliciter*.

¹⁶ *La Musa versatile di Alessandro Fo*, cit., pp. 483-84; e vd. anche p. 480.

¹⁷ *Audrey Hepburn. Una donna, lo stile*, a c. di S. Ricci, Milano, Leonardo Arte, 1999. Fo recensisce tempestivamente il catalogo in «Caffè Michelangelo», IV, gennaio-aprile 1999, 1, p. 69 e nello stesso numero della rivista pubblica (pp. 30-33) un dialogo in versi con Claudio Pasi intitolato «*Variazioni Hepburn*» sull'8 febbraio.

¹⁸ A. Fo, *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXVI-XXVII, 2002, p. 45 [24-52].

¹⁹ Ivi, n. 48, p. 51.

e la poesia eponima avranno il compito di rappresentare esplicitamente il libretto nella sottosezione di *Corpuscolo* ad esso intitolata; *Achab e la balena*, ovvero *La tempesta* chiuderà nella stessa raccolta *Carta da balene*, mentre *Attracco alla baia di Noli* vi confluirà tra le *Bizzarrie* e *Benedetto il frutto* nel *Libro d'oro* (d'altra parte *Benedetto il frutto* è la prima, o almeno la prima a vedere la luce, delle variazioni umane, troppo umane sulle pericopi delle principali preghiere cristiane, in particolare dell'*Ave Maria*, e a sua volta il *Libro d'oro* che la contiene avrà un séguito di grande rilievo). I *Tre girasoli* costituiranno il secondo *Corollario* della sezione *Donne in corriera* di *Vecchi filmati* (dove il primo *Corollario* consta di ben dodici testi), e infine i *Colli innevati*, con la grazia maliziosa dell'analogia tra Baci di cioccolata e seni, approderanno ai *Septem savia suavia* del *Museo di Venere*, sempre in *Vecchi filmati*.

Torniamo un momento al componimento eponimo (con in meno, però, l'articolo determinativo, a rendere universali quelle scarpe): «Ma, ancorché nere e tozze e religiose, / sbaragliano pozzanghere e entropia / per questi lastricati le tue scarpe, / monumento perenne: le famose / Scarpe di Emma. Come dire: il simbolo / di quanto, saldo, contrasta l'inverno». Si noti che qui Fo con abile intertestualità usa un altro celebre sintagma oraziano, il più noto accanto appunto al *carpe diem*, quel «monumento perenne» nell'*incipit* dell'ultima ode del terzo libro (*Carm.* III 30), che proprio come queste scarpe avrà la meglio sulla pioggia e sulla fuga del tempo («Exegi monumentum aere perennius / [...] quod non imber edax [...] possit diruere aut [...] fuga temporum»). Come per Orazio anche per Fo la poesia è incaricata di vincere la lotta contro il tempo ma, qui come altrove rappresentata da poveri oggetti di uso quotidiano, per la differenza di statura tra il poeta moderno e il grande classico, dovrà accontentarsi di salvare l'attimo che fugge, realizzando in proprio il *carpe diem*, passato da aurea regola di vita a modesta concezione di poetica.

A pochi mesi di distanza da *Le scarpe di Emma* esce *Giorni di scuola*.²⁰ La struttura, sebbene non mostri un rigoroso bilanciamento numerico come il libro precedente, non è però priva di una sua simmetria: le dolorose vicende dei due Yorkshire di Francesca, Trixi e Papeete, madre e figlia scomparire a poca distanza l'una dall'altra, si dispongono all'inizio e alla fine, a formare una sorta di cornice, nelle due sezioni *Stanze per un cagnolino morto* (di 1 + 13 testi) e *Un piccolo congedo* (di 7 + 7 + 9 + 2 testi), mentre la parte centrale della raccolta è occupata dalla sezione *Briciole della scuola*, divisa in due ampie sottosezioni di 23 e 25 testi. Inoltre, proprio al centro,²¹ si situano due poesie collegate tra di loro, *Grazia* e *Da parte di York*, che sia pure in maniera velata trattano ancora di un cane. A perfezionare la cornice, all'inizio e alla fine c'è un testo isolato che costituisce sezione a sé sotto il titolo, rispettivamente, *Per incominciare* (*Consolazione a un professore italiano*) e *Per finire* (*Giovani a 'Fine Millennio'*). Tutto sommato, anche dal punto di vista puramente numerico non ci sono scompensi, dal momento che la somma dei testi della vasta sezione mediana e delle due estreme tende a uniformarsi, a parte la maggiore bre-

²⁰ Città di Castello (Perugia), Edimond, 2000. Il libro, finito di stampare il 19 settembre 2000, è il quarto della collana di poesia «Diapason» diretta da Alfredo Giuliani, il quale aveva invitato Fo a pubblicare la raccolta probabilmente per aver letto alcune poesie sulla morte dei due cagnolini che vi occupano un posto di rilievo.

²¹ Le due poesie occupano il quarantacinquesimo e il quarantaseiesimo posto su un totale di 89. La loro posizione centrale era già stata rilevata da S. LONGHI, *La Musa versatile di Alessandro Fo*, cit., p. 490, anche se con l'approssimazione per difetto di una unità, in quanto computa la prima sottosezione di *Briciole della scuola*, *Gitane*, di 22 (p. 479) anziché di 23 testi. A lei si deve anche una convincente ricostruzione della vicenda sottesa ai due testi.

vità della prima. Va rilevata subito l'importanza del tema della scuola, come abbiamo visto in tutti i sensi centrale, perfino per posizione: un tema abbastanza raramente fatto oggetto di poesia, nonostante che in Italia non manchino davvero i poeti-professori, quasi per una sorta di rimozione, come se si trattasse di una realtà troppo prosaica per essere messa in versi.

Il libro, con la *Consolazione a un professore italiano*, si apre dunque entrando subito *in medias res*. Il testo piuttosto lungo, quasi una cinquantina di versi, tratteggia le frustranti esperienze scolastiche di un *tu* certo da identificare con la moglie Francesca, ed è notevole come l'argomento sia affrontato a chiare lettere, senza edulcoranti trasfigurazioni, ma anche (è la scommessa vinta da Fo) senza rinunciare alle ragioni della poesia, non solo per le rime o la metrica che va dall'endecasillabo al doppio settenario, bensì per il tono che con naturalezza da oratorio si fa poi intimo: «la demenza / di questa scuola priva di costrutto, / tran tran di una routine abbandonata a sé / e alle idiozie che poi la presidenza / riesce a inventare mirabilmente, olé, / sulla montagna già persa inarrivabile. / E il gergo futile pseudointellettuale / che si rapprende in chiazze burocratiche / come l'orario, che è "curriculare", / "trasversale" il "recupero", la lezione "frontale": / già, come uno scontro. Con la classe? / No, con l'ottusità».

Il *Prologo (del tutto a parte)* delle *Stanze, L'estate-autunno del '97*, tratta invece della sofferenza e della morte, ma un grande tema di portata universale come questo è abordato a partire dalle piccole e anonime esistenze che circondano l'autore e assume la forma di una allocuzione, quasi una affettuosa lettera postuma, al «gentile signor Capitani», gestore di un negozio di ferramenta nei pressi della sua abitazione romana, in Via dell'Orsa Maggiore, per coinvolgere poi nel discorso parenti o vicini di casa (notizie, tutte, ricavabili dalla prosa esplicativa posta in chiusura, *Congedo, al gentile lettore*, che d'ora in poi non mancherà più nei libri di Fo) o «i lontani, gli ignoti / i terremotati, / la coppia in viaggio di nozze precipitata / con quell'aereo in Indonesia [...] / e di qua Versace e la principessa Diana / di là madre Teresa». È dal particolare dunque che si passa all'universale in termini estremamente perspicui («A che tanta sofferenza? / E non potrebbe il mondo farne senza? / Forse è una presunzione: siamo imperfetti / per definizione. E dunque, così sia, e pazienza»), per poi tornare di nuovo al particolare, al gentile signor Capitani: «e nutro il desiderio che si senta / anche al di là del nostro piccolo ambiente – / per il Suo male improvviso, la sua assenza / eterna, giù al negozio / (la Sua stessa vita, credo) di ferramenta». Alla poesia è affidato il compito di far sì che di queste esistenze minime, le quali pure ci sono state care, resti perpetua testimonianza, e con il senno del poi possiamo dire che quel *del tutto a parte* del titolo è antifrastrico, in quanto tra la sofferenza dell'uomo e quella degli animali, a cui il *Prologo* introduce, non c'è soluzione di continuità. La vicenda di Trixi è raccontata in una serrata sequenza narrativa a partire dalla fine, dall'agonia e dalla morte per mano del veterinario, dopo la quale il rimpianto e il ricordo possono farla rivivere per qualche momento. Ci sarebbe molto da citare, per esempio la complessità di sentimenti nelle durissime *Rime aspre* («Penso ai reietti, e forse esagero, a Calcutta / ed alle loro Madri. E resisto. / Ma se insisto ad accudirla, tuttavia / non disconosco che a volte mi è duro, / che rimpiango il mio tempo e mi ci adiò») o la loro profondità in *Atto dovuto* («L'ho voluta accompagnare: / glielo dovevo». / Per non farla più soffrire. / Per non vedermici più dietro a impazzire, / senza costrutto. / Perciò il nuovo dolore / che lei ha voluto tirarsi sulle spalle: / in un caso e nell'altro (e vieni pure, / tu, rima proibita) / per amore»), o ancora la *Sentenza* del veterinario racchiusa nel breve giro armonico di una quartina di endecasillabi («... non nell'accesso, gridando,

demente / né in agonia, le membra abbandonate / – credetemi: è un favore che le fate –, / ma fra le vostre braccia, dolcemente»); tuttavia non si può assolutamente rinunciare a *Infinito*, uno dei vertici della sezione e forse dell'intera raccolta, dove la riflessione è ormai arrivata ben al di là del destino di un canetto, con un percorso che ancora una volta va dal particolare all'universale non per virtù di logica bensì di intuizione poetica: «Non più pensare facile esser Dio. / Arbitrare *ab aeterno* il bene e il male. / Dare, e in ispecie togliere, mio Dio / la vita. E sempre. E in scala universale. / Sostituirci un attimo, a Dio». Intanto il titolo è fecondamente polisenso: in primo luogo si riferisce all'uso nel testo del modo infinito, espediente tanto semplice quanto efficace per rendere lo spaesamento e l'inazione, ma certamente allude anche alla incommensurabile vastità del problema. E poi si noti il carattere portante, quasi dantesco, della rima: *Dio* rima soltanto con sé stesso, come a dire che di lì non si esce, che non esiste diversa unità di misura, mentre l'altra rima lega significativamente *male* a *universale*.

La prima sottosezione di *Briciole della scuola*, *Gitane*, si presenta compatta. L'intestazione sintetizza con un sorriso il tema, una gita scolastica (ovvero un viaggio di istruzione) in Andalusia di una classe di Francesca (la IV H del Liceo Scientifico Democrito di Roma) a cui ha partecipato anche il poeta, il quale si raffigura in veste di cronista intento a «scarabocchiare sopra un quadernino / assorto, assente / (chissà, figure d'angeli) nel transito» (*Autoscatto*). Questo componimento rinvia esplicitamente nel titolo alla fotografia, ancora più esplicitamente richiamata nell'*incipit* di *Rimandato* (*ma no, salvato in extremis*): «Bene, ho finito ormai tutta la classe, / non l'avrei detto, ma è volata via / questa raccolta tipo fotografia». In effetti si tratta di una galleria di incisivi ritrattini in punta di penna, tristi o gioiosi, talvolta scherzosamente epici (in *Briciola d'epos* addirittura in esametri barbari)²² o drammatici, di tutti i partecipanti della gita, studenti e professori, sebbene le immagini in movimento possano far pensare più al film che alla fotografia, come confermano i conclusivi *Titoli di coda*, dove i personaggi e gli interpreti sono elencati per nome e cognome. D'altra parte bisogna soffermarsi a considerare che quelle *figure d'angeli*, nel caso specifico i protagonisti della gita con riferimento alla *Vita nova* dantesca (233 [xxxiv 1-3]) apertamente ricordata all'inizio di *Autoscatto*, avranno un séguito importante nella poesia di Fo, come avremo modo di vedere. Foriero di futuro, della tematica religiosa che diventerà con il passare degli anni sempre più rilevante, sembra anche il testo di *Pausa nella Passione*, dove un Cristo non ancora crocifisso si differenzia dalla consueta fissità iconografica e interagisce in qualche modo con le vicende dei gitanti come uno di loro: «Sempre, certo, al centro dell'altare, / ma non nella consueta condizione. / Vivo, e fermo un istante a divagare / in questa spersa chiesa di Carmona. / Coronato di spine, flagellato / sotto i tre raggi d'oro, / ma accovacciato, il volto in una mano, / e come una stanchezza senza fine, / così inerte e smagato, così umano [...]. / Non gli importa dell'oro, né dei fiori. / Pensa a qualcosa, a qualcuno, guarda fuori / senza vedere // ... il sole, noi, la gita, / Paola al suo posto, paziente e compita, / assorta nella sua vita».

Nella seconda sottosezione, *Ricordi di professori*, invece che di studenti si parla di maestri, reali ed operanti in carne ed ossa, come Bruno Luiselli, a cui Fo ha dichiarato più volte di dovere, se non la sua vocazione di latinista (nata fin dal liceo con la scoperta di Rutilio Namaziano), certo la sua carriera universitaria approdata nell'ateneo di Siena, e come il poeta Elio Filippo Accrocca, oppure ideali, come Ripellino, che l'autore non ha

²² La metrica che Fo ha scelto per la recentissima traduzione dell'*Eneide*, Torino, Einaudi, 2012.

fatto in tempo a conoscere di persona, a cui si aggiungono molti colleghi. Data la complessità e la varietà, anche di tono, di questo gruppo di poesie non si può fare a meno di prendere in esame vari testi. Per cominciare, *Relazione del Preside* torna agli argomenti della iniziale *Consolazione a un professore italiano*, ma volgendo in positivo quella premessa negativa. Si parte da un ricordo del servizio militare. L'autore, benché tutt'altro che militarista, prova al momento dell'alzabandiera un aggregante sentimento patriottico: «Quand'ero a Como militare di leva / alle otto del mattino l'alzabandiera / di fronte all'adunata mi commuoveva. / Partiva il disco dell'Inno Nazionale / in saluto alla Patria che si leva, e / tutta l'Italia in quell'istante era uguale». Con un brusco cambiamento di soggetto, a parlare è poi un preside che, destinato a una scuola «di frontiera», in modo analogo si sente parte di un organismo più vasto a cui apporta il suo modesto ma proficuo contributo: «Così oggi al mio posto di direzione [...]. / Qui dove sto, lo stato mi ha incaricato / di governare le sorti di una scuola [...]. / A qualche cosa la mia vita vale. / Stato, Bandiera: qui, tutto normale». Fra gli studi c'è spazio per una nuotata in piscina (Agosto) con una «bionda dea» per ritemperarsi dalle fatiche della filologia («era bello / in quell'estate priva di vacanza / studiare, e poi annegare / nel cloro i fasti del metodo del Lachmann»). Il sorriso si fa poi più aperto e si ritorce contro l'autore, che non è nemmeno in grado di riconoscere la sua bella compagna: «E lei chi fu? / Chi lo sa / (senza udito / con poca vista e entrambi con la cuffia)...». Dai suoi libri si potrebbe raccogliere, alla maniera di Italo Calvino, una ricca e tutta godibile serie di amori difficili. Fra gli studi c'è anche il tempo di soffermarsi a considerare (*Desolazione e fuga*) «piuma e sputo / la libellula / piovuta giù / dal cielo e ti saluto», «questa goccia di dolore animale» prima di tornare «alle strutture armoniche / di una tonda bellezza: / la chiaro-scurale compostezza / di una scrittura onciale». Elio Filippo Accrocca è colto in *Sotto Minturno*, l'ultima volta che poté presiedere il Premio letterario «Minturnae-Padre Benedetto Fedele», quasi con un'istantanea, nell'atto di salutare due sposi che passavano con gran rumore di zoccoli su un carro trainato da cavalli fuori del ristorante dove giuria e premiati pranzavano.²³ «Grazia e Da parte di York – spiega Fo nel *Congedo* conclusivo – nascono da una poesia di Maria Grazia Ciani su un suo antico ricordo, che un suo amico le fece il dono di pubblicare 'a sorpresa' in *plaquette*. Nel primo componimento, un po' misteriosamente, «la professoressa / non prese parte alla tavolata. / Li raggiunse più tardi, / nella sua gentilezza, / per fare compagnia. / E aveva un'aria singolarmente oppressa». Ha portato un omaggio per l'ospite, che si capisce è l'autore, benché oggettivato in terza persona, in una busta rimasta per tutto il tempo sulla tavola. «Lui» l'apre soltanto alla stazione e dentro vi trova «un'altra busta, / e un'altra busta. / Due storie di animali. / Gli offuscarono gli occhi», spiegando anche «il segreto / di quella oscura sua pena repressa». Ma per il lettore la spiegazione non sarebbe davvero sufficiente se non venisse in suo aiuto la seconda parte del dittico: a parlare è direttamente il cane, e da un sereno aldilà si rivolge alla padrona che da bambina, si desume dal contesto, esule su una barca, è stata costretta ad abbandonarlo sulla spiaggia: «Solamente tu e io, nella tua mente, / e la tua pagina, / che ha chiuso la distanza / e ci fa abbracciare nuovamente. / Ti sia consolazione che riposo / e più non provo / la nostra sofferenza». Dunque nelle due buste c'erano due storie di animali pubblicate in *plaquette* e una di

²³ L'episodio è ricordato da Fo, con gli stessi particolari poi fermati nei versi, in una commemorazione di Accrocca avvenuta a Minturno il 19 ottobre del 1996, in séguito pubblicata nel saggio *Brevi ritratti di due diversi poeti: Elio Filippo Accrocca e Vanni Scheiwiller* compreso in **La scoperta della poesia*, a c. di M. Rizzante e C. Guibert, Pesaro, Metauro Edizioni, 2008, p. 127 [119-44].

queste era il ricordo ancora lancinante del cane York, a cui Fo, destinatario del regalo proprio perché in grado di capire per esperienza, risponde con un delicato carne consolatorio; ma le buste dentro la busta diventano il correlativo oggettivo di un dolore nascosto nel più profondo del cuore e insieme di un riferimento, nascosto al centro del libro, alle storie dolorose di Trixi e Papeete. Molto più di un cenno meriterebbe *Verso l'8 febbraio del Duemila*, un dialogo in versi con il poeta Claudio Pasi, anche lui nato l'8 febbraio, che coinvolge nel novero Audrey Hepburn, rievocata attraverso il solito catalogo («Stavo leggendo un libro capitale / del Museo Ferragamo / su Audrey Hepburn (ed. Leonardo Arte)», in quanto il suo secondo figlio nacque l'8 febbraio, e indirettamente la madre dell'autore, che in qualche vecchia foto, «fasciata di tempo», assomiglia all'attrice famosa per la sua grazia. Il tema è ripreso poco dopo, sulle tracce di un profumo a cui la Hepburn aveva legato la sua immagine, in *Déjà vu*. Né si può tacere di *Cursus honorum*, che apriva *Le scarpe di Emma*, con cui si torna felicemente al tema del successo letterario e dei suoi riti, e si può citare per intero: «... come nel "Club di Topolino" / quando, piccolino, un po' maldestro / ritagliavo i punti: Socio, Ispettore, / (qui la mia carriera fu intermessa): // Apprendista stregone, / poi Tentato poeta, poi Minore, / poi, se va bene, i tre stadi di Arbasino: / la Brillante promessa, / il maturo Solito coglione, e, / da vecchio, il Venerabile maestro. // Morto, l'archiviazione». Il paragone riduttivo tra la carriera letteraria e quella nel Club di Topolino dice tutto. E poi vanno riannodati alcuni fili: *In disparte* è doppiamente collegata a *Voce con vista*, della quale abbiamo già parlato trattando in *Otto febbraio* della signorina Marcellina Guindani, per il procedimento della citazione dissimulata in acrostico e conclusa dall'ultimo verso (qui si può leggere *cantando vai finché non more il giorno / ed erra l'armonia per questa valle*, dal *Passero solitario*) e perché il verso «Leggere era il tuo solo modo di ascoltare» anticipa quasi in sequenza la citazione montaliana nell'*incipit* di *Voce con vista* «Ascoltare era il solo tuo modo di vedere». *I ricongiunti* ripresentano la figura di Beppe Baldisserri, agente Einaudi, che abbiamo incontrato in *Mostra mercato di manufatti femminili e rinfresco danzante a Castellina* di *Otto febbraio* e riportano, giungendo all'autocitazione, anche un brano di quel componimento. Ricca di riferimenti letterari è inoltre *La penna*, dall'attacco foscoliano («Forse perché, a fatale dannazione») alla citazione dantesca, ma di segno rovesciato, del solito XXI del *Purgatorio* («e assentirei un sole / men ch'io non deggio al mio uscir di bando»), dal ricordo di Rutilio e Fulgenzio all'evocazione di Virgilio in sogno, mentre a Catone il Censore, mutato in «Cafone il Censore» (la cui identità è svelata senza parere dal titolo), è affidato il compito di rappresentare il supercilioso critico degli scritti altrui. In *Maestro*, Bruno Luiselli è colto nell'atto di suonare la *Patetica* beethoveniana e il primo verso riprende alla lettera, tranne una maiuscola di rispetto, quello di uno degli *Ossi brevi* di Montale: «Tentava la Vostra mano la tastiera». Ma d'altra parte si arriva anche all'aperta satira in *Segni dei tempi*, dove l'agilità del settenario colpisce pungente la volgarità gestuale dei politici che pretendono di presiedere alla cultura. Questa complessa sottosezione si chiude all'interno delle stanze forse un po' polverose eppure ricche di umanità di un Istituto universitario, nelle quali una studentessa di origine proletaria sente come una colpa l'aspirazione a vivere delle «cose belle» della poesia (*Un suo irragionevole sconforto*) e anche il professore, o aspirante tale, conosce momenti di scoraggiamento, superandoli grazie al ricordo della madre che gli diceva «Sù con la schiena» (*Il sabato dell'Istituto*, che recupera a scopi espressivi addirittura le parentesi della filologia, uncinata per le integrazioni congetturali e quadre per «respingere il superfluo come espunto»), ma finisce per trionfare la fecondità dell'insegnamento:

«s'impressionarono, retina e cuore, / della ragazza meritevole e un po' sola. / Questo lo sa la stanza, consapevole / ch'è la sostanza umana a fare scuola» (*Si chiude*).

Un *piccolo congedo* si divide in quattro sottosezioni in cui la vicenda di Papeete è disposta in senso specularmente contrario a quella della madre Trixi, che cominciava dalla fine, iniziando da *Ai bei giorni* per arrivare, dopo *Al crepuscolo*, alla triste conclusione di *Al congedo*, ma con la successiva impennata di *La vita nuova* che vede l'avvento di un nuovo «canetto», dal nome palazzeschiiano di Perelà, regalato a Francesca dai suoi alunni per consolarla della perdita e che già aveva fatto una fuggevole comparsa nella sezione precedente in *Lansicanetti*. Nell'arco di 25 poesie si va dall'imitazione dei classici, antichi e moderni, allo sperimentalismo, come se Fo volesse programmaticamente impiegare tutto il suo repertorio retorico e formale, ma con una dovizia di incisivi particolari patetici, di piccoli episodi commoventi nel ricordo, che richiederebbe una messe di citazioni: «la sua cuccia, un frammento / di pane sotto il letto / al sicuro, lì, per un momento / di magra, o uno spuntino a mezzanotte. / Un giocattolo a tiro in ogni stanza. / È il minuscolo mondo di un canetto» (*Vocazione*); «La tenevi nel seno, / la guardavi negli occhi e lei negli occhi / guardava te che in quella mano grande / la contenevi tutta, tu la dea / di quella testolina lunga un indice, / dea dell'amore, / dea delle vivande / leccate goccia a goccia in punta all'indice» (*Infanzia*). Se già quel «La tenevi nel seno» è evidente calco del celebre carme catulliano dedicato al passero di Lesbia (II 2: «quem in sinu tenere»), *A Papeete per cena* è componimento dichiarato esplicitamente come imitazione da Catullo, del cui carme XIII riprende soprattutto, oltre al numero degli endecasillabi, il primo e l'ultimo verso nonché il quinto, dal quale recupera *sale* e *cachinni*. Il seguente *La gente se l'additava* è dichiarato come imitazione da Giorgio Caproni, riprendendone, con la sostituzione di Roma a Livorno e della coppia Francesca-Papeete ad Anna Picchi, l'omonima canzonetta da *Il seme del piangere* nell'*incipit*, nel numero dei versi delle due strofe con quello eponimo in quarta posizione e con altre puntuali coincidenze (in un passo i due testi si corrispondono quasi alla lettera), mentre il congedo è di quattro versi invece di due; ma proprio questa differenza rende implicitamente presente, sottotraccia, la conclusione del poeta livornese: «canzonetta: // che sembri scritta per gioco, / e lo sei piangendo: e con fuoco».²⁴ Un'altra imitazione, *Lapide*, deriva «chiedendogli scusa» da Enzo Mazza (un poeta certo meno noto ma molto stimato da Fo), che ha dedicato gran parte della sua produzione alla morte del figlio Fabio. Una delle prove più alte di tutta la sezione è *Incomprensione*, che va citata per intero: «Un prete poco scaltro: / e sù che sarà mai, / ne compra un altro. / Altrove è pena di statura media. / E vallo a spiegare ai tanti / pur compunti davanti / ma in fondo indifferenti. / Gli invidiosi contenti, / pronti i sermocinanti. // Scrivo per voi che avete l'intelletto / d'amore, in quanto resta impresa vana / rendere conto agli altri dell'affetto, / sia per un cane o una persona umana. / Ma è con la dimensione dell'amore / che cresce la portata del dolore». La prima parte è scandita dal ritmo accelerato dei versi prevalentemente brevi e dal *sermo cotidianus*, ancorché nobilitato alla fine dal chiasmo, mentre la seconda si distende nella misura più riposata dell'endecasillabo, e l'allusione appena accennata alla famosa canzone dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vita nova* 10 [XIX]) non incrina

²⁴ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a c. di L. ZULIANI, Milano, Mondadori, 1998, p. 197. Per maggiore chiarezza riportiamo anche i versi ripresi quasi alla lettera da Fo: «ma dolce e viva / nei suoi slanci; e priva / com'era di vanagloria / ma non di puntiglio, andava / per la maggiore a Livorno / come vorrei che intorno / andassi tu, canzonetta», che diventano: «L'una per l'altra, viva / dell'altra; prive / com'erano di vanagloria / ma non di puntiglio, andavano / per la maggiore, a Roma. // Come vorrei che ora / andassi tu, canzonetta».

minimamente l'assoluta limpidezza del dettato, non ne innalza il tono ma contribuisce a conferirgli l'universalità di una massima. Sul versante dello sperimentalismo, del resto sempre di derivazione classica, *Mosaico* testimonia tristemente, con poche nude parole, la morte di Papeete: è una sorta di carme figurato a forma di lapide rettangolare, con ai lati quattro citazioni di autori dei quali i cognomi (Pizzuto, Ripellino, Carlesi e lo stesso Fo sotto la veste di Celestino Marzo) sono disposti in un quadrato più piccolo sovrastante. La scelta dell'eteronimo, se da una parte è dettata da semplici ragioni di opportunità, dall'altra si giustifica proprio come un addio definitivo alla giovinezza, di cui due delle quattro citazioni sanciscono la fine. Le parole «Con la tua morte, la mia giovinezza / è finita» sono tratte da *Benedetta Ziffer*, una poesia di *Poche storie* che potremo leggere in *Vecchi filmati*. Nella sottosezione *La vita nuova*, l'*Avvento* di Perelà è celebrato con un doppio acrostico, e poi da un nuovo carme figurato (*Canetto di fumo*) nel quale i tre versi sono disposti in modo da formare il corpo dell'animale, perfino con una virgola a rifinire la coda. Peraltro le prime tre parole, «PEna, REte, LAm», sono le stesse con cui inizia il romanzo giovanile di Palazzeschi *Il codice di Perelà* e da cui deriva appunto il nome del protagonista. Ma prima di questa lieta conclusione, il distaccato eppure palpitante autobiografismo di Fo è costretto a registrare, «a capo quasi di un anno non felice», un'altra disgrazia dalle imprevedibili conseguenze: «La Vespa infranta, noi capitolati / sull'asfalto. E ora in te placca e viti / sotto la cicatrice. / Le altre operazioni ai nostri cari. / Sradicato il più caro degli 'amici'. / Tormentati e perduti i nostri cani: / l'anziana, e poi la figlia (la più cara)».

Continua su note cupe la poesia isolata in chiusura, *Giovani a 'Fine Millennio'*, che accanto alle poche simboliche consolazioni («i classici, i colli di Volterra, / il cielo del Tirreno») deve mettere «sull'altro piatto» della bilancia segnali ben poco incoraggianti («un parroco cui è stato dato fuoco e / il nuovo gioco / dei ragazzi sbandati / sui calvacchia») e finisce per concludere con un'adesione sia pure dubitativa «all'assunto di Sartre / secondo cui "l'inferno sono gli altri"». Nessuna data araldica nel *colophon*, questa volta, probabilmente anche perché Fo non ha avuto il pieno controllo editoriale del libro o un rapporto privilegiato con l'editore, ma a ben guardare c'è qualcosa di molto simile, in quanto il *Congedo, al gentile lettore* è siglato «Siena, 31 dicembre 1999». L'ultimo giorno dell'anno, del secolo e del millennio non può non veicolare il significato di compimento di un'epoca che comporti una svolta anche esistenziale, e la data riceve di riflesso sostanza semantica dalle due righe che precedono: «Restino questi *Giorni* dedicati a Francesca, accanto a cui sono stati vissuti». Con assoluta discrezione, tra le righe, Fo ci sta dicendo che il matrimonio con Francesca è finito.

Del tutto araldica fin dalla sua concezione è invece la raccolta seguente, *Piccole poesie per banconote*,²⁵ nata per celebrare il passaggio dalla lira all'euro. Non a caso la data posta accanto al *copyright*, 2001, è contraddetta da quella del *colophon*, 1° gennaio 2002, giorno dell'avvento della nuova moneta, suggellata dal consueto avverbio *feliciter*. La dedica *A mio padre* è stampata come se fosse incisa a mano sull'effigie di Dante che si trova sulle monete da 500 lire e da 2 euro riprodotte fotograficamente l'una accanto all'altra, e dunque unisce il padre anagrafico al padre per antonomasia della poesia italiana. La struttura del libro è ancora una volta a specchio, anzi a doppio specchio o, se si preferisce, a chiasmo: per il davanti delle banconote si va dalla lira all'euro in ordine prima di taglio

²⁵ Firenze, Edizioni Polistampa, 2001.

decescente (da 500000 a 1000 lire) e poi crescente (da 5 a 500 euro), con 7 poesie per sezione, cioè 14 in tutto; per il retro si va dall'euro alla lira in ordine prima decrescente (da 500 a 5 euro) e poi crescente (da 1000 a 500000 lire). Così, per esempio, il taglio da 500000 lire si trova all'inizio e alla fine, quello da 500 euro si ripete a contatto al centro. Ogni banconota è riprodotta fotograficamente nella pagina pari e reca manoscritta la poesia relativa, che è poi stampata a fianco nella pagina dispari.

Non abbiamo ancora letto nemmeno un verso e la raccolta ha già catturato la nostra attenzione. Semmai il rischio insito in un'operazione del genere è proprio che la struttura con il suo apparato iconografico faccia aggio sul testo, ponendolo in secondo piano, e contro questo rischio mette in guardia lo stesso Fo nella consueta nota conclusiva intitolata *Un appunto* (titolo che da ora in poi rimarrà una costante anche nei libri successivi): «non si trascuri, distratti dall'impianto del progetto, che le "piccole poesie per banconote" vorrebbero innanzitutto e comunque connotarsi a pieno titolo come una raccolta di poesia: con la sua costruzione, i suoi segreti». L'inizio della nota rievoca la nascita della prima idea nata osservando «quante stranezze si trovano scritte sulle banconote», poi rimasta tra le tante idee non tradotte in pratica ma resa di nuovo attuale e perfino urgente dall'avvento della moneta comune europea. Le stesse cose sono dette in versi nella *Dedica (per ogni foglio)* che si aggiunge in esergo, in corpo minore, alle 28 poesie complessive: «Scrivo la mia poesia / su questa banconota / per te, e perché non sia / più ignota. // Nel tempo dei mercati / è una soddisfazione / opporre ai fatturati / una pura creazione. // Inoltre a che varrebbe 'pubblicare' / per non farsi ascoltare / e restare lontani? / È meglio circolare – così – per le tue mani». Il testo sarà ripreso significativamente nella terza parte di *Corpuscolo*, tra le *Bizzarrie*, a conferma del permanere nell'opera di Fo di una vena ludica nell'invenzione e nel tono ma tutt'altro che priva di una serietà di fondo, che si affianca senza negarla alla drammatica gravità di altri temi, peraltro per converso quasi sempre alleggerita da un sorriso.

Un altro passo dell'*Appunto* è opportuno citare, relativo alla materia cantata dalla «lira» del poeta (il gioco di parole è suo): «Sono cose comuni, molte delle quali – talvolta intonate per colore alle banconote – suscettibili di quotidiano acquisto con quella cartamoneta: biscotti, melanzane, zucchine, susine, rughetta, focacce, fegatelli, tacchini, libri, calze, spettacoli, spettacoli, vacanze (è così che i soldi se ne vanno)». In effetti nel libro c'è una piccola galleria di nature morte o, come si dice meglio in altre lingue, di vite immobili o vite silenziose,²⁶ di oggetti comuni che appartengono all'esistenza di tutti i giorni portati in piena evidenza come in certa pittura fiamminga, allo scopo dichiarato di «difenderli per breve tratto dall'oblio» (ancora *Un appunto*). Non si sarà dimenticato che *Le cose parlano* doveva essere il secondo libro di Fo, mai arrivato alla pubblicazione in quanto tale, e avrà sicuramente prestato qualche testo a questo che abbiamo sott'occhio. Non è davvero casuale che l'unica poesia dove si fa esplicito riferimento al concetto fin dal titolo, *Natura morta*, sia giocata sul doppio senso, come se si parlasse di una bambina o di una donna, e che solo l'ultimo verso sciogla epigrammaticamente l'equivoco: «La sua pelle liscia era soave / e il suo profumo buono consolava. / Accostavo la guancia / alla sua guancia, / come fosse la mia principessina. / Ed era solamente una susina». Nel componimento di apertura, *Alberi, un bue, una pecora*, «natura morta»

²⁶ Rimando, per questo aspetto, a R. BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, e in particolare al paragrafo «Amare le cose», pp. 93-101, che giunge a conclusioni non dissimili da quelle di Fo: «Santificare le cose significa [...] opporsi al *contemptus mundi* che le vota alla caducità e all'insignificanza, togliere loro, simbolicamente, la maledizione dell'effimero» (p. 100).

compare invece in *explicit*, e il testo innerva direttamente la poesia nelle cose in termini metalinguistici, trattando del supporto materiale della scrittura: «Queste poesie (in cui forse non muoio) / furono appunti presi per mia scorta / in un libretto di squisita fattura: // scorrono in carta avorio, vena spessa, / ma a valere di più è la legatura, / stretta dal fiocco dei due lacci in cuoio. / Lo vedo solo ora (perché la commessa, / ricordo, ha detto che è tutta pergamena): / scrivo poesie nella natura morta». Il titolo sembra evocare un quadretto bucolico, e invece si riferisce solo all'origine della materia di cui è fatto il libretto (carta, cuoio, pergamena), forse includendo una sfumatura di deprecazione per il fatto che l'uomo debba distruggere esistenze naturali per i propri bisogni; lo scarto semantico interessa anche l'ultimo verso, che con la preposizione *nella* (anziché, come ci potremmo aspettare, *sulla* con valore di argomento) pare fornire in anticipo un esempio di quello *spunto* o *scatto* di cui tratta il componimento seguente (*Ricordo di Giorgio Avetta*) istituendo un confronto inedito tra lo sport e la poesia. Va segnalata anche una variante di rilievo: nel testo della prima pubblicazione in rivista, dove l'ha letto Silvia Longhi che lo riporta,²⁷ il verso iniziale suonava «Queste poesie, con cui forse vi annoio»: non solo l'accento alla funzione eternatrice della poesia, offerto con garbato *understatement*, è ben più pregnante dell'*excusatio* al lettore, ma per di più in questo modo l'ultimo verso si lega direttamente al primo (*muoio, morta*).

Potenza delle zucchini è un sorridente controsonetto, cioè con le terzine anteposte alle quartine, mentre *Sonetto con rughetta* (che era già in *A ricordo del grande Bologna*) rimette le cose a posto, e la forma più o meno regolare è ripresa anche in *Mi sei mancato moltissimo*, scritto interamente in veste di una donna, la quale nel suo disarmante egoismo dichiara con candida sincerità che non le importa nulla dell'uomo e non vuole avere con lui rapporti neppure telefonici o epistolari, ma non riesce a immaginare la vita *senza* di lui: in Fo c'è sempre, al di là del tono spesso scherzoso, la consapevolezza e perfino l'orgoglio del mestiere nel servirsi di forme chiuse secondo i modi dell'antico Celestino Marzo. *Ipotesi* è un gustosissimo acrostico sul nome *Sara*, evocato anche nella prima parola «SARÀ» e «abbracciato» a quello dell'autore, in quanto le sue lettere sono contenute in *Alessandro*: a sigillarlo interviene la rima acrobatica *Kinsky : Kandisky*. In vari testi compaiono innominate figure femminili. Non si può tacere, per la raffinatezza della rievocazione, almeno *Guardia e stendardo*: la donna si è svestita, si direbbe per ragioni ospedaliere; entra «un insetto molesto» che costringe ad aprire una finestra, e la camicetta appesa per la manica, «al momento privata di ogni bella / forma che la conforta, ma allusiva / alla combinazione musiva / d'incanto e di rapporti, / morbidamente, come una bandiera / dell'avvenenza, prese / sull'appendipanni a sventolare», dove la camicetta priva di un corpo che la riempra diventa un delicato correlativo oggettivo del ricordo vivissimo ma privo di concretezza.

Però non tutto nel libro è legato agli oggetti, pur così presenti: la rarefazione della materia è ottenuta attraverso due ordini di fenomeni incorporei, riferiti rispettivamente alla sfera dei profumi e a quella dei suoni: per il primo caso si veda *Madeleine* (in cui il titolo proustiano allude antitetivamente al «fetore dell'Olona») e *Storia del Mattino* (in cui gli odori del risveglio che entrano dalla finestra, bagnoschiuma shampoo borotalco pane tostato caffè, riportano per contrasto «a molto prima», quando il poeta appartato lavorava «fasciato / dal buio ancora fondo»), che aprono e chiudono la seconda sezione, ai quali si deve aggiungere *Laboratorio* (in cui sotto metafora lavorativa si esaltano le

²⁷ *La Musa versatile di Alessandro Fo*, cit., p. 487. La rivista è «Erba d'Arno», 58, autunno 1994, p. 24.

forme e gli atteggiamenti della donna, attraenti ma infine sopraffatti dal suo profumo); per il secondo *Vie del mondo* (dai rumori della strada si alza «un trio di note» che fanno riemergere dal passato la risata della madre), *Per puro sport* (quasi una sera del dì di festa, nonostante l'incipit petrarchesco «Chiara e dolce aria fresca», in cui ai rumori di chi torna a casa in una notte di primavera si contrappone il proficuo silenzio della lettura) e *Musiche* (nella prima parte una comunicazione al telefono esalta la funzione liberatoria dell'urlo, mentre nella seconda il fascino di Demi Moore nel film *Codice d'onore* va diviso a metà – non per sbaglio il nome è scritto Demi-Moore – con la voce della doppiatrice). E forse non sarà casuale che si tratti, tanto per i profumi che per i suoni, di tre testi. Un discorso a sé merita tuttavia *Per puro sport*, dove compare un altro taccuino per poesia, questa volta «in vimini, / paniere raro / sopra la sponda di un torrente, a pesca, / quieto in attesa che qualcosa che amo / e che non voglio ledere / (per questo non uso l'amo) / esca rilucente nella rete». Come si vede, Fo rappresenta frequentemente sé stesso nell'atto della scrittura, questa volta come un pescatore paziente ma ben consapevole della cura richiesta dalla delicatezza della preda, la poesia, e la similitudine implicita, generata proprio dalla materia del taccuino (si passa per associazione di idee da *vimini* a *paniere*), è sancita mirabilmente dalla rima equivoca *amo*.

Questa rarefazione è molto probabilmente voluta in vista della svolta del libro negli ultimi tre componimenti, tutti d'intonazione religiosa. Nel primo, *Maria sull'autostrada*, si tratta appena di un'immagine fuggente, ma proprio questo le attribuisce il valore di una preziosa epifania: «Dischiusa da un furgone contromano, / l'apparizione: / la Madonna di Orte. // Andavo forte. / Chiesi, già dileguando, che / mi rifugiasse sotto la sua mano». *Al suo Angelo* precorre l'evento della morte, ma raffigurandolo con serena leggerezza, con il superamento dello strappo in gioia e meraviglia: «Così talvolta immagino che 'allora', / al di là dell'evento, sulla soglia / mi accoglierai e lo strappo di quell'ora / cederà a gioia e grande meraviglia». *Il cielo sopra Cortona*, infine, si presenta in una dimensione più complessa, quasi narrativa, sia pure in forte scorcio: il poeta entra «per appena due minuti» in una chiesa che si trova sul percorso che deve fare (come dice il secco attacco «Di strada») e, sebbene «profano», si direbbe proprio nel significato etimologico di «chi sta fuori del tempio», «in un volo la mano / (ala leggera) / volse all'acquasantiera»; si crede solo nel «grande vano», ma poi ode «le parole trapunte / di minuscoli acuti» di una donna che sta pregando in un angolo. La conclusione va citata direttamente: «e nel fermarmi per non disturbare, / io, che venivo avanti, / mi trovai levato sulle punte / («Signore, una sola preghiera: / esaudite quella preghiera») / / / e mi sentivo un angelo». L'atto in sé banale, per quanto premuroso, di camminare in punta di piedi per non far rumore, si trasforma in uno slancio verso l'alto, e questo slancio è confermato dall'ultimo verso (isolato dallo spazio bianco che lo separa dai precedenti, ma legato al corpo del testo dal bisticcio *angolo : angelo*), il quale tuttavia non è esente da una feconda ambiguità: il sentirsi un angelo per aver pregato affinché fosse esaudita la preghiera di altri può comportare un minimo di autocompiacimento per la propria bontà, anche se non si deve certo trascurare il valore etimologico di *angelo* 'nunzio', 'messo'. Il tema religioso non è, a rigore, una novità assoluta nell'opera di Fo (lo abbiamo già visto appena accennato in *Pausa nella Passione* in *Giorni di scuola*, e abbiamo ricordato la sua prima comparsa in *Benedetto il frutto* nelle *Scarpe di Emma*), ma che nelle *Piccole poesie per banconote* gli sia affidata la responsabilità della conclusione depone a favore di un suo approfondimento nella vita dell'autore prima ancora che nell'opera.

Con *Corpuscolo*²⁸ cambia per Fo la concezione stessa di raccolta: non più un libro strutturato in una forma fortemente simmetrica, per sua natura rigida e immutabile, bensì un'opera *in progress*, che, se da una parte documenta il passato, dall'altra non esita a mostrare i risultati provvisori di lavori ancora in corso, destinati a ricevere sistemazione definitiva in raccolte successive o perfino in rivista, pur se l'insieme non manca ovviamente di una sua solida armonia. Può darsi che su questo mutamento abbia influito in qualche misura l'approdo a un editore, e a una collana di poesia, di primissimo piano, che certo invitava a una testimonianza di più ampio respiro cronologico; tuttavia lo ritroviamo anche nei libri successivi, e sembra proprio corrispondere a una diversa connotazione: è come se con la sua relativa elasticità e perfino labilità la struttura, soprattutto se osservata diacronicamente, nelle varie tappe da una pubblicazione all'altra, diventasse fin dal progetto complessivo l'equivalente della vita in perpetuo e imprevedibile movimento, e quindi un invito implicito al *carpe diem*, ad afferrare l'attimo che fugge, compito che Fo assegna appunto alla poesia.

Corpuscolo è esplicitamente diviso in tre parti, precedute da un *Prologo* di un solo testo che ha carattere programmatico e seguite da un *Congedo* di tre testi. La prosa conclusiva, intitolata come nel libro precedente *Un appunto*, fornisce con dovizia utili indicazioni. In sintesi, la *Prima parte* è costituita da poesie tratte da *Le cose parlano* (1987) e da *Il giallo e il blu* (1990), la *Seconda parte* dalla riproposta integrale di *Bucoliche (al telescopio)* (1996), la *Terza parte* da *Bozze e bizzarrie*, con testi mai ospitati in altre raccolte (tranne la *Dedica delle Piccole poesie per banconote*), e da *Album di progetti*, sezione quest'ultima che prima «prosegue il riordinamento riepilogativo» con *Donna in una patata* (1992), *Carta da balene* (1999) e *Le scarpe di Emma* (2000), mentre poi «anticipa una piccola rosa di poesie da cantieri ancora aperti», *Donne in corriera* (1992-99) e *Libro d'oro* (2004). Il recupero di testi dalle sillogi precedenti va anche al di là di quello dichiarato, dal momento che *Le scarpe di Emma*, oltre ai tre della sottosezione relativa, fornisce come abbiamo già visto alle *Bizzarrie* l'*Attracco alla baia di Noli*, a *Carta da balene* l'ultima poesia *Ancora Achab (o La tempesta)* e al *Libro d'oro* *Benedetto il frutto*, mentre la quartina che chiude il *Congedo* e dunque l'intero libro, *Pensiero che mi venne a Nîmes*, chiudeva già *A ricordo del grande Bologna*. Il titolo della raccolta si riferisce certo, almeno in prima battuta, proprio al suo carattere di *corpus* ordinato di testi, opportunamente ridimensionato dal diminutivo che evidenzia come non sia completo; ma non è affatto da escludere l'accezione fisica, con riguardo alla particella atomica dietro suggestione di Lucrezio, magari con allusione alla "piccolezza" di questa poesia spesso legata ad occasioni ed oggetti apparentemente di nessun conto, e perfino quella astrofisica o astronomica (non si parla forse di *telescopio*?), del resto confermata all'inizio di *Un appunto* del libro successivo, *Vecchi filmati*, dall'uso del termine *Satellite*.²⁹

Il *Prologo* rielabora in *Forme passate (parla Cesare Garboli)* alcune affermazioni fatte dal critico «a una conferenza senese sul *Journal* di Matilde Manzoni da lui curato per Adelphi» (*Un appunto*). Si tratta di una dichiarazione di poetica in versi, e sarebbero molti gli

²⁸ Presentazione di M. Bettini, Torino, Einaudi, 2004.

²⁹ A. Fo, *Vecchi filmati*, pref. di R. Luperini, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 143: «stavo quasi pensando di recuperare in un *Satellite* (del *Corpuscolo*) qualche poesia pubblicata qua e là in rivista e mai più ripresa, e alcuni primi componimenti rimasti esclusi da quella silloge». Sul titolo *Corpuscolo* si veda anche la preziosa intervista rilasciata da Fo a Maurizio Casagrande, compresa nel volume **In un gorgo di fedeltà. Dialoghi e interviste con venti poeti italiani*, a c. di M.C., fotografie di A. Piai, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2006, p. 154 [143-58].

aspetti del lungo testo da sottolineare, ma il culmine si raggiunge certamente in questa sorta di orgogliosa rivendicazione: «Io, nell'assedio di una realtà irreale, / vengo a afferarmi con forza a un dettaglio», nella quale possiamo ritrovare il gusto di Fo per i minimi particolari, che riguardino l'abbigliamento femminile o piuttosto l'arredamento di una stanza o altro ancora non importa, perché in ogni caso assumono la centralità di amuleti salvifici in grado di offrire alla poesia l'appiglio necessario per esercitare la sua funzione eternatrice. Ma non si può passare sotto silenzio nemmeno questo verso tra virgolette, e dunque citazione di una citazione: «ciò che sfiora appena gli altri mi ferisce a sangue». Certo Fo deve sentirlo come suo. Basta confrontarlo con questo tratto da *Lei in galleria* di *Otto febbraio*: «il ricordo ferisce; un taglio e sanguino», dove però il ricordo non concerne qualcosa di particolarmente doloroso, bensì una bella donna.

Le quindici poesie di *Le cose parlano* erano «già quasi tutte inserite nell'omonimo estratto apparso nei 7 poeti del Premio Montale 1988» (*Un appunto*). Si comincia con un interno di notte, e dal buio, nell'alone di un anacronistico lume ad olio, allo sguardo offuscato del poeta «senza occhiali» compaiono «due libri rossi, uno arancione, copie / di Silio Italico e Sidonio Apollinare» (di quest'ultimo si potrebbe perfino indovinare l'edizione, che sarà quella Loyer de Les Belles Lettres, mentre per Silio Italico potrebbe trattarsi di quella della Loeb), e poi «altre cose», e «i volti di chi visse»; di qui alla malinconia il passo è breve: «Mi si ripresentò, in quella pace, l'universale malinconia. / Come l'appresi / per naturale inclinazione, e soprattutto / con i miei morti». E le cose parlano: «Di Alessandro Fo, dicevano [...]. Ed ascoltò le persone, e noi cose». In *Biciclette a San Vito* l'elemento rivelatore è un pedale difettoso, che però è nominato esplicitamente solo nell'ultimo verso, e diventa il correlativo oggettivo di un amore anch'esso difettoso velato dall'episodio commovente di un gattino ucciso da un camion che avvicina i due amanti. Qui è assolutamente preminente la lambiccata struttura occulta di una canzone sestina, con le parole rima (*pallida, tenerezza, schiena, estate, colpo, difettoso*) talvolta nascoste all'interno del verso che spesso diventa ipermetro, e l'occultamento è accresciuto dal fatto che solo le prime tre strofe si presentano nella misura regolare di sei versi, mentre le altre risultano accorpate diversamente pur sempre rispettando lo schema implacabile delle parole rima (l'ultima e la prima, la penultima e la seconda, la terzultima e la terza), tutt'e sei riprese, come vuole la regola, negli ultimi tre versi. In *Gli oggetti leziosi* vecchi giocattoli riprendono vita, complice la televisione che non funziona per un guasto all'antenna («Un Paperino minuscolo in gomma leva il cappello / da molti giorni, per sempre, in un saluto ideale / al suo consueto spettatore, che però solo oggi / prende il suo posto finalmente nella sala, / non più distratto dal telegiornale»), e interagendo con il soggetto finiscono per evocare addirittura le ultime acquisizioni della scienza: «regali, / simboli di me, / personaggio: che osserva, e insieme crea / il nuovo cosmo che avverte davanti. / Così avviene del mondo: ce lo fa apprezzare / la nuova Fisica dei Quanti». Di una stecca di cioccolata (*Vagliando merce acquistata al supermercato GS*) si descrive minutamente la raffigurazione di un sereno paesaggio montano sulla confezione, ma alla grazia immutabile di questo idillio si contrappone la telefonata «da una terra lontana» di una donna che «dopo dieci anni» fa di nuovo sanguinare vecchie ferite: «E resto qui che non ci posso far niente / interamente, fra me, scombinato, / con un giro di memorie per la mente / che cerco di archiviare nel passato. / Di fronte a me la più accurata evocazione / di genuine serenità montane: / che mi propone, / ma proprio a me, lo scampanio della chiesetta, / dei buoi che tornano, la Svizzera Perfetta». Un'immagine di maniera, nata con banali intenti merceologici, può ugual-

mente parlare al poeta («proprio a me») proponendogli una visione rasserenata del mondo, dove anche la «Svizzera» diventa, con la pronuncia ironica di tipo popolare, qualcosa di intimo. Ancora libri come fedeli compagni di vita e quasi divinità («Libri, che vi ho portato a spasso per il mondo / e, per concorsi, fra Roma e Cremona; / che io pregavo per il trenta e lode; / ma non salvaste, poi, mia madre da morte»), ora invocati come viatico in *L'autore, una sera, accingendosi a partire con un grosso carico, sotto il Natale del 1986, per affari e ulteriori prove*, con l'ipertrofia del titolo che sta lì tra ironia e angoscia. In *El portava i scarp del tenis* si torna alle scarpe. Il titolo è quello di una ilare e insieme drammatica canzone di Enzo Jannacci, ma il modello basso è contraddetto dalla scelta metrica, una canzone sestina, questa volta inappuntabile, e a sua volta la forma paludata è contraddetta dal tono scherzoso, che pure lascia affiorare reminiscenze illustri come l'incipit della *Divina Commedia* («nella giornata ch'è metà dei passi / della stagione estiva e di sua vita»): un bel paio di scarpe è oggetto del desiderio di un professore, anzi di un «profesùr» per rimanere in ambiente lombardo, ma costano troppo per le sue modeste risorse; tuttavia, dopo aver ben valutato i pro e i contro («la gran necessità di quelle scarpe; / e però anche di non fare passi / più lunghi delle corte gambe-lire»), decide di acquistarle: «ma cosa sono la vita, le lire! / Vogliamo un bene? E paghiamone il prezzo!». *Elementi di entropia*, dove le cose si rovinano inesorabilmente («si disgregano, puzzano, / come lo sterco dei piccioni sul balcone, / vanno a ramengo anche loro, / figura del cuore»), fa coppia con *Argini all'entropia*. Si comincia dalla descrizione di una scatola di biscotti, sulla quale è raffigurato il «Vassoio Pieno», e l'immagine prosegue senza soluzione di continuità dalla facciata alla fiancata della scatola, secondo il volere del «Panettiere in Cremona», in modo «che la realtà, scomposta e spiegata, / risulta messa per il suo verso / (come per il poeta [...]) / e ricondotta a unità lineare. / Così è delle cose, / [...] pane per i denti / del Panettiere. Che si gratta la testa, / dopodiché le schiaffa sull'attenti, / le ricompone in un cosmo, le assesta», dove il Panettiere finisce per assumere una connotazione metafisica e il Vassoio Pieno diventa figura del mondo, ma anche il poeta nel suo piccolo può sistemare la realtà per il suo verso, certo in doppio significato. *Dare/avere* contrappone gli affetti, in particolare l'infelicità amorosa di una donna designata con il vezzeggiativo di «Nasupin» (piccolo naso morbido) ai beni materiali in vivaci quartine rimate (e la struttura è molto vicina a quella di un sonetto con qualche spezzone aggiunto). *Aspettando i barbari* rielabora una lettera, con tanto di data («Prato, 10 marzo 1987»), dell'amico Antonio Pane, anche lui studioso di Ripellino, e l'idea di trarre poesia da una lettera è proprio ripelliniana; il tono referenziale dell'inizio («ti scrivo brevemente») è interrotto dalla citazione di una poesia di Pane per poi riprendere, ma non va sottovalutato il carattere implicitamente intertestuale del componimento a partire dal titolo, che è quello di una delle più note poesie di Kavafis,³⁰ a cui fanno riferimento pure le «orde imminenti» e la conclusione: «Sono spiaciuto per l'esito del tuo concorso, / e se ti può consolare (*si parva licet*) sono stato / clamorosamente bocciato / ad un umile posto / di professore nelle medie di Stato. / Tutto passa. / Speriamo di poterci incontrare un giorno / vestiti d'oro e di gemme». Ora, oro e gemme vengono indossati nella poesia di Kavafis proprio in attesa dell'arrivo dei barbari, perché queste cose fanno colpo su di loro, così che l'ultimo verso assume un significato fecondamente ambiguo, in accordo con il taciuto modello, nel

³⁰ Proprio con il titolo *Aspettando i barbari* Tino Sangiglio ha pubblicato, appena un anno dopo *Corpuscolo*, un'antologia di *Poesie civili* di Kavafis, Firenze, Passigli, 2005.

quale i barbari rappresentano sì un pericolo per la civiltà ma anche la soluzione di tutti i problemi e quando si sa che non arriveranno prevale un senso di smarrimento. Del resto, uno specialista di letteratura tardoantica come Fo con i barbari è da tempo abituato a trattare. In *Divano di velluto verde nel Lazio* la lontananza del mobile un tempo familiare («su cui ho sonnecchiato dopopranzi / e digerito funghi e ravioli») segna irrimediabilmente la lontananza di un amore ormai finito «dopo tutti quegli anni / vissuti insieme, / appallottolati, / gettati»; in *Giorni dell'Ottantasei*, che è una ballata regolare (e la forma classica sembra opporsi alla disgregazione legata alla catastrofe di Cernobyl avvenuta in quei giorni, alla quale fa riferimento «la nube radioattiva»), vengono rievocati momenti felici in cui «fra il sogno e la vita / potevano non darsi scollature», e la memoria si appunta ancora su un paio di «scarpe lucide nere coi tacchi»; in *Semiologia della musica* il ricordo si spinge fino alle partite giocate nel campo di calcio dell'oratorio (ed è forse quest'ultima parola, nel doppio significato di 'locale attiguo alla parrocchia destinato alla ricreazione' e di 'composizione musicale drammatica' a giustificare il titolo). Infine *Equipaggiamento di un cavaliere virgiliano* ci mostra l'autore dall'esterno, come se a narrare fosse un altro: «È in sere come questa, mi ricordo / che al dr. Fo gli pigliava la tristezza. / Era il pensiero il problema: / la sua tenerezza». La svolta virgiliana si ha quando «la madre divina» svela al figlio il male del mondo, con esplicito riferimento al II libro dell'*Eneide*, dove Venere toglie la nebbia dagli occhi di Enea mostrandogli come gli dèi facciano a pezzi Troia, ma in termini che assumono valenza universale; dopo di che si torna alla figura dell'autore, ombra senza consistenza, e tutte le sue armi sono soltanto cose di uso quotidiano: «E a lui, niente da fare, gli pigliava la tristezza / e dal suo foglio si rivedeva per via / lungo i suoi muri, una di quelle sere / col suo cappotto, il cappello; / l'ombra era quella di un cavaliere / con la cartella, / e, per lancia, l'ombrello». Come si vede, il teatrino che le cose mettono in scena è molto variegato, e l'autore vi entra come personaggio tra i personaggi, spesso senza godere del privilegio della soggettività.

Ben sette degli undici testi tratti da *Il giallo e il blu*, la cui poesia eponima figurava come si ricorderà in *Otto febbraio*, erano già presenti in *A ricordo del grande Bologna*. Nuove di Pane si riallaccia a *Le cose parlano* proponendo un'altra lettera dell'amico, posteriore di pochi giorni («21 marzo») alla precedente ed anzi direttamente ad essa legata dall'*incipit* «ti scrivo dall'oro» che ne riprende l'*explicit* «vestiti d'oro e di gemme». Antonio Pane torna in *Garanzie di una Musa*, e questa volta è l'autore a rivolgersi a lui, sottolineando le affinità: «In un'era di equivoci e di cocci, / Antonio Pane, i tuoi libri ostinati / senza movente o tornaconto alcuno / se non il puro amore per le voci / di grandi ingiustamente accantonati». Il calore di un'amicizia rafforzata dall'identità di intenti, in particolare l'impegno a favore di poeti come Ripellino, rappresenta per Fo un nucleo di resistenza, gentile e al tempo stesso intransigente, contro il pressapochismo della dominante mondanità letteraria in cui l'apparire conta molto più dell'essere. Qui al piccolo gruppo di sodali è chiamato a partecipare anche Fabio Troncarelli, di cui si citano alcuni versi in *Leggendo in treno poesie*, variazioni petrarchesche anche e soprattutto lessicali (non si può tacere il gioco «aure, ore, aurore», dove il terzo termine è la sintesi degli altri due). Per il resto, la sezione è dominata da una variegata galleria di figure femminili, in carne ed ossa ma sempre allontanate in un'aura elegiaca e fermate più nei particolari dell'abbigliamento (non mancano nemmeno qui varie scarpe) che in quelli fisici (o, se in particolari fisici, del tutto secondari come voce e capelli), oppure di celluloidi o comunque nate da immagini riprodotte: torna, sia pure di sfuggita, Audrey Hepburn

(in *Congedo con Agnese*) e un lungo componimento è dedicato a Greta Garbo, rievocata a partire da una fotografia di giornale pubblicata in occasione della morte dell'attrice, che, nonostante la cattiva qualità della stampa, riesce ad evocarne la magica bellezza: «L'inchiostro acre e la carta volgare / le sue ciglia, il suo sogno non hanno tradito». Così può cominciare un dialogo tra il poeta e la diva di tono vagamente caproniano che si conclude con l'onirica proposta messa tra parentesi, imbarazzata e insieme sorridente: «Ah... ehm... / e se facessimo all'amore?». *Cartolina* trae origine proprio da una cartolina su cui «è riprodotto un ritratto della giovane e avvenente Katharina Botzaris (aveva allora vent'anni), dipinto nel 1841 da Joseph Stieler» (*Un appunto*).³¹ È la donna in prima persona a parlare, emergendo dalla tela, e perfino le vicissitudini della spedizione postale finiscono per caricarsi di significato: «e forse quasi anche una timida proposta / sotto le sopracciglia, / evanescenti lungo il timbro della posta». Una perfetta via di mezzo tra le due tipologie, donna reale ma vista attraverso l'immagine evanescente della televisione, è *Archibugio*, «quasi un dativo: si rivolgeva a Francesca Archibugi, seguita mentre sviluppava ragionevoli argomentazioni durante una trasmissione televisiva» (*Un appunto*). Questa volta è l'autore a rivolgere domande incalzanti e senza risposta alla sua immaginaria interlocutrice, ma sempre con l'attenzione rivolta al dominio della forma: «Sto qui e lo vedi martello, come su una lamiera, un sonetto».

Bucoliche (al telescopio) riproduce della *plaque* del 1996 anche la prosa conclusiva di accompagnamento e delucidazione, *L'autore, porgendo i suoi auguri agli Arcadi e ai lettori cui giungerà questo libretto*, compreso il *colophon* sigillato come altre volte da *feliciter*. La seconda parte del titolo è spiegata a sufficienza dalla citazione proustiana in epigrafe, tratta da *Il tempo ritrovato*: «... mi ero servito invece d'un telescopio per scorgere cose piccolissime, sì, ma perché situate a grande distanza e ciascuna delle quali costituiva un mondo». L'idea di recuperare la poesia bucolica, certo di difficile realizzazione, riesce a tradursi in pratica grazie a una feconda intuizione che porta a identificare i pastori della tradizione bucolica con quelli del presepe. Viene così a crearsi un sapiente gioco di quinte mobili, dove i personaggi virgiliani e le figurine del presepe convivono con l'oggi e ammettono la presenza dell'autore e dei suoi familiari, con un passaggio continuo dal classico al moderno, le cui problematiche si impadroniscono direttamente della scena o sono evocate per simboli. I testi sono naturalmente dieci come nel modello, e non mancano simmetrie interne, dichiarate direttamente dall'autore e sulle quali per questo non insistiamo, nonché precise per quanto trasfigurate risposdenze di posizione: per esempio, che il Bambino Gesù compaia nella quarta poesia non può non essere un riflesso dell'antica tradizione che nella iv ecloga vedeva un'anticipazione del cristianesimo. Si parte, con *A integrazione*, dal mercatino di Piazza Navona, dove nell'imminenza del Natale è possibile acquistare tutto ciò che serve per la costruzione e la decorazione del presepe: due amici dialogano fra loro e si riferiscono a un terzo che ha risolto i problemi economici mettendosi in proprio; uno è venuto per acquistare («Mi serve un gregge di caprette, e un carro di legno / con su del fieno, per un pastore che dorme. / Per integrare. Ogni anno / mettiamo in più qualche particolare»), mentre l'altro nasconde dietro l'indifferenza la mancanza di soldi: «Io no. Quest'anno / non mi va. /

³¹ Katharina Botzaris (1820-75) era figlia dell'eroe greco Markos, morto nel 1823 combattendo per la libertà contro i Turchi Ottomani. Il fratello Dimitros divenne ministro della guerra del re Otto di Grecia, secondo figlio di Ludwig di Baviera, e Katharina lo seguì a corte come dama di compagnia della moglie del re, Amalie. Il 16 giugno 1841 Otto e il suo séguito fecero visita al re Ludwig a Monaco e così Katharina fu immortalata nella Galleria delle Bellezze che si trova presso il castello di Nymphenburg, residenza estiva del re.

Sono venuto solo a guardare». Dice Fo nella prosa esplicativa: «basterebbe, come in un enigma, integrare al titolo una sola parola [...] per comprenderne facilmente, di tra le maglie dei versi, la ragione». La parola da integrare è ovviamente *cassa*: e così l'attualità, con il riferimento alla cassa integrazione, fa fin dall'inizio il suo ingresso dirompente, come lo faceva quella degli espropri delle terre per i veterani nella I ecloga di Virgilio. Nella già ricordata IV, *L'offerta*, verso il Bambinello muove un corteo di animali, dai più comuni ai più «eccezionali / veduti un giorno in un negozio di giocattoli», mentre «una statuina con i capelli rossi (l'amore di quel poeta)» raffigura certo Francesca che con una preghiera «ne porge uno travolto: "Signore, accoglilo nel tuo mondo, / come l'hai creato così riprendilo. / Sicuramente è morto più puro di noi uomini"», dove l'attualità assume i contorni, che ben conosciamo nella poesia di Fo, di un accorato epicedio. Da citare per intero è la V, *Dafni*, di cui lo stesso Fo spiega compiutamente il senso nella prosa: «Il simbolo della vita bucolica è il pastore Dafni. Eppure, come hanno scritto anche Teocrito e Virgilio, è fra i più alti misteri della vita che anche il fiore più bello possa all'improvviso scomparire (e comunque dovrà)»: «Si staccò il cielo di carta. Un lembo / piegò il pastore in un canto / a viso in giù nell'erba / di carta e colla (lui, il fiore più bello). // Con traccia lieve, nella segatura / sparsa con parsimonia a simulare sabbia, / la zampogna di gomma ebbe sommaria sepoltura. // Cadono a volte per improvvisa rabbia / così, d'un colpo della volta acerba, / dall'aria a terra l'armonia ed il canto». La rispondenza tra mondo fittizio e reale raggiunge qui il culmine e un cielo finto, incolato male, può provocare un piccolo dramma che diventa figura di un dramma reale. A sottolinearne la centralità nella raccolta, il testo è stato promosso in copertina, secondo la consuetudine della "bianca" di Einaudi. La VII replica la gara poetica tra Coridone e Tirsi mettendo a confronto Virgilio in persona e Teocrito (sotto il nome arcade di Critoteo), ma a partire da un prezioso ricordo d'infanzia ripreso anche successivamente: «Sotto il lumicino (quello blu: / da piccolino così mi vegliava il sonno) / l'angelo dal tetto / guarda al verdetto del legnaiolo». L'ambientazione è il presepe napoletano di San Gregorio Armeno, nel quale accanto ai pastori si trovano «il pizzaiolo / il garzone con il caffè (perfino / in toga il giudice)», che, come spiega la prosa di commento, è Antonio Di Pietro, e poi Totò, al quale è affidato il compito di decidere l'esito della gara e la dichiara in parità in termini molto classici: «nessuno vinca, nessuno sia sconfitto». Il gioco delle allusioni è ancora più complesso nell'VIII ecloga, *Damone*, dove l'atto di alzare le braccia di una figurina del presepe riflette il gesto del personaggio virgiliano, che sembra voler richiamare in questo modo l'attenzione sulla sua pena d'amore, ma in realtà deriva da un'emozione infantile: «Si misurava all'epoca coi rami bassi / degli alberi, in punta di piedi». Nella prosa esplicativa Fo ci dice che secondo lui «Virgilio nel suo Damone ha fotografato [...] il suo (per noi, oggi) più antico ricordo; quando in punta di piedi giocava a raggiungere i rami più bassi degli alberi, nella campagna di Mantova». Le corrispondenze, però, non sono ancora finite, in quanto il poeta inserisce al termine della catena anche sé stesso: «Ero a Torino quando, ancora adolescente e senza ancora saperlo, giocavo con il ciliegio del giardino gli stessi giochi di Damone e Virgilio», che nel testo dà origine alla ellittica conclusione: «Ero a Torino. / Il giardino / girava intorno al ciliegio». Infine la X, *Epifania*, fa l'inventario degli addobbi natalizi che con la fine delle feste vanno riposti, benché disponibili per essere usati di nuovo («nell'armadio di un libro / dormono così anche le parole») ed insieme evoca il nome dell'autore – diversa epifania – che affiora in acrostico ma è leggibile anche orizzontalmente, suggerito dalle prime maiuscole, mentre d'altra parte il verso iniziale «Addobbi

smessi, Luigi Enrico, rossi» rende omaggio al suo insegnante di Letteratura Greca alla Sapienza di Roma, Luigi Enrico Rossi. Dunque alla stratificazione di prospettive temporali per così dire verticali tra antico e moderno, alla rispondenza intertestuale con il modello virgiliano, si aggiunge uno svolgimento diacronico orizzontale dalla vigilia di Natale all'Epifania, che comporta un legame tra un testo e l'altro di cui non mancano indizi.

Con *Bozze e bizzarrie* si torna felicemente alla vena ludica di Fo. Già nel titolo, *Bozze* è proprio il risultato di una manuale correzione di bozze riprodotta sulla pagina per ovviare all'errore (certo programmato) *Bizze*, e il procedimento è soltanto un anticipo dei due componimenti compresi nella sottosezione *Due di bozze*, cioè *Bozze contro pizze* (*scelte di vita*) e *Alterazioni di un correttore di bozze*, dove appunto il testo a stampa contiene molti errori e le correzioni a mano introdotte in bozze sono rimaste tali, con l'effetto immediato di mettere sotto gli occhi del lettore il retrobottega della tipografia anziché il prodotto finito da esporre in vetrina. A parte questa trovata gradevolmente sperimentale, i due componimenti sono poi godibili in sé. Il primo mette in scena con le rime in forte consonanza e spesso identiche i dubbi esistenziali relativi al mestiere scelto (riportiamo l'inizio, ovviamente secondo il testo corretto): «Gesù, i nostri mestieri che due pizze! / E se non ti diverti a fare pizze / sto fors'io meglio a correggere bozze? / Una vitaccia immersa nelle bozze / invidia i tuoi spaghetti e le tue cozze». Messi sull'avviso dalle iniziali maiuscole dei versi, possiamo per soprammercato leggere l'acrostico *Gesuino Murru*. Il secondo è composto di quattro terzine con le stesse parole rima, anche se talvolta al singolare e talvolta al plurale, che nelle prime tre si alternano addirittura secondo il procedimento della canzone sestina, cioè l'ultima e la prima, a cui segue la seconda. Il correttore di bozze si lamenta della necessità di rimediare a errori strampalati, ma finisce per chiedere ai «caratteri buoni e malsani» il miracolo di formare a caso il nome della donna amata, cosa che appunto accade perché le correzioni lette di séguito compongono il nome *Francesca*. Nel conclusivo *Un appunto* Fo rivendica scherzosamente che sia questo «nelle nostre lettere (e, chissà, forse anche 'nel mondo') il primo caso di 'bozzastico', ovvero acrostico ottenuto da interventi a correzione di refusi».

Le *Bizzarrie* si aprono con la *Dedica alle Piccole poesie per banconote* che abbiamo già visto e citato. Di natura ben diversa il *divertissement* di *Attracco alla baia di Noli*, che, come precisa il sottotitolo, è un *frammento immaginario del «De reditu», 417 d.C.*: Fo, che del mutilo *Ritorno* di Rutilio Namaziano è stato accurato e sapiente editore, crea qui un raffinato apocrifo che dell'originale riproduce non solo la metrica di esametri e pentametri (sebbene gli ultimi quattro versi suonino come perfetti endecasillabi), ma anche la complessa retorica dell'amatissimo poeta latino, come la variazione conclusiva sul concetto di patria («Roma eterna, mia seconda patria», la «patria che torno a restaurare», cioè la Gallia, e «mia nuova patria / la piccola dimora provvisoria» della baia che ha offerto comodo rifugio dal maltempo per dodici giorni) e perfino i giochi di affioramento onomastico, in quanto l'antico nome di Noli, *Neapolis*, si può leggere all'inizio del verso «Né ha poi lì per sé le meraviglie». *Canone in rada* comprende due testi legati per tema (lo spunto trae origine da due fotografie, entrambe con ragazze di spalle), con il secondo, *Fuga*, che si presenta come séguito del primo, *Al dio ignoto*, grazie a un avantitolo tra parentesi, *comes*, che corrisponde a *dux*; e, d'altra parte, si potrebbe parlare in senso proprio di antecedente e conseguente, visto l'uso di termini musicali come *Canone* e *Fuga*. Dunque, in un libro su Vienna «una foto del Musikverein, / la numero 38, / ballo dei Filarmonici, / dalla balconata. // E lì ci sta appoggiata / una donna di

spalle, / nuda la schiena, le braccia, le spalle [...]. / Semiluna del seno, / e poi l'ascella, / morbida insenatura / a cui ti invita / come una calamita / madre Natura. // E mai si volterà, né avrai il suo volto: / se Venere ha davvero / un *certo* volto». La celebrazione della bellezza muliebre, tema caro a Fo e ricorrente fin dagli esordi nella sua poesia, è approdata con grazia leggera al convincimento della sua inafferrabilità, sottolineata dall'ambiguo aggettivo in corsivo dell'ultimo verso. In *Fuga* «una ragazza semplice, di spalle / a pancia in giù sul letto / o su un tappeto / sfoglia riviste e pubblicazioni d'arte. / Stando al titolo è triste, / ma non l'avresti detto [...], / se, nella foto che guarda, è ridente / il volto a lei rivolto». La foto nella foto spalanca una prospettiva divergente, ma non è che l'inizio perché, come nel celebre quadro *I coniugi Arnolfini* per mezzo di uno specchio convesso Van Eyck raffigura sé stesso nell'atto di dipingere e uno spettatore, Fo si rappresenta nell'atto di scrivere con il lettore alle sue spalle, in modo da creare una vera e propria fuga prospettica: «Io scrivo, e, come la persona viva / sono di spalle, e contemporaneamente, / con queste frasi, / io e non-io, vivo o no, rivolgo un volto / (triste? contento?) / al lettore alle spalle». Infine, con *Asta e bandiera* si torna al carme figurato ricco di implicazioni sentimentali: il testo che funge da asta si sviluppa in senso verticale in versi brevi e riferisce del ritrovamento in casa dello zio «allo scanner / e a un nuovo / prodigioso / programma del computer» di «una bella / foto / di sua sorella», la madre dell'autore. A fianco il testo della bandiera, in corsivo, che inizia in doppi settenari: «Madre scannerizzata, madre solarizzata, / madre che mi dicevi "io non voglio morire / sono troppo curiosa di come andrà a finire" / (ma poi piangendo mi hai svelato "sono grave")», / eccoti mescolata ai nostri giorni». La scelta metrica e la ripetizione anaforica non possono non ricordare il *Pianto della Madonna* di Jacopone, magari con in sottofondo una suggestione dello *Stabat Mater*, e l'accento religioso è confermato dalla conclusione tra parentesi, quasi un *a parte* a bassa voce: «e tutto ciò ch'è perso / non si perde». Se in prima lettura il riferimento è certo alla perdita della madre, che non è perduta perché sopravvive nell'affetto del figlio, anche grazie alla foto che la restituisce a nuova vita attraverso il vivificarsi del ricordo, l'annominazione rimanda forse al noto passo evangelico di Matteo (xvi 25) e Marco (viii 35): «Perché chi vorrà salvare la propria vita la perderà; ma chi perderà la propria vita per causa mia la troverà».

L'*Album di progetti* è inaugurato da *Donna in una patata*, un ciclo di dieci poesie³² che delinea il ritratto di una donna, non bella, timida e riservata, vestita in modo dimesso ma a suo modo affascinante proprio per la sua innocenza. Il tono leggero è vagamente caproniano nelle rime ravvicinate e scattanti. Citiamo come esempio la parte iniziale del felicissimo allegretto *E tuttavia dice un famoso seduttore*, tutto racchiuso fra le virgolette del discorso diretto, quasi un catalogo recitato in prima persona da un mozartiano Don Giovanni ravveduto: «Quantunque..., forse a lei / veramente potrei esser fedele. / Di bellezza in bellezza, non ho pace. / L'una conquisto e l'altra già mi piace; / e nate per piacere / (ad altri, dopo me) continueranno / la loro strada di conquiste, altere. / E se, passato il fuoco, ricuso il morso / e fuggo, non ho rimorso. / Del male che (dicono) farei / non ho rimpianto: / non c'è nemmeno il tempo / per farne, poi, così tanto [...]. / Però con lei, davvero, / fatto una volta il passo, / mi fermerei. / Non lo potrei / tradire / questo amore, che non può reagire».

Di *Donne in corriera* scrive Fo in *Un appunto*: «La raccoltina [...] è venuta consolidandosi lungo vari anni di pendolarismo, insieme a molti colleghi, fra Roma, dove abitavo,

³² Già apparso in «Poesia», settembre 1998.

e la mia sede di lavoro, Siena». Comprende dieci componimenti, di cui uno bipartito, ma si tratta soltanto di una scelta, dal momento che in *Vecchi filmati* occuperà per intero la seconda e più ampia parte con una cinquantina di componimenti, pur conservando gli stessi limiti cronologici 1992-1999. Avremo dunque modo di riparlare. Intanto, sarà appena il caso di sottolineare il bisticcio del titolo con la frase corrente *donne in carriera*, ma se non altro servirà ad evidenziare l'atteggiamento come al solito tutt'altro che serio e pieno di importanza del poeta. La battuta, del resto, è di una delle protagoniste, come si capisce dal *Dialogo platonico (con docente di logica)* in epigrafe (ma regolarmente riportato nell'indice) e come sarà poi chiarito in *Un appunto di Vecchi filmati*: «“Eccoci qui! / E un'altra primavera...” // “Giorno, professoressa”... // “... Giorno d'esami!” // “... come siete ben messe, / bellezza ed eleganza a piene mani” // “Oh, sì, / ‘donne in carriera’...”». Nemmeno qui mancano trovate come la riproduzione di cartelli con testi incorniciati («Trousses di Trussardi», «Asciugamani Armani») o un altro carme figurato (*Scala con bagagli*, con i versi disposti a scalino); per il resto si va dall'equipaggiamento necessario al pendolare per la sopravvivenza (*Cartella*) a una serie di gustosi ritratti femminili in cui Fo è maestro, ma all'interno di un ordinamento più ideale che cronologico dalla partenza al ritorno a casa, perché non viene mai meno l'attenzione progettuale per la struttura.

*Carta da balene*³³ mette in scena il capitano Achab e la balena bianca come corposa prosopopea del poeta e della donna amata: «Quando mancò di nuovo la balena, / Achab, sul ponte, si fermò a pensare. / Lei era così bella»; «Grazie al favore della notte, confidenze / fra il vecchio capitano e la balena [...], / quando lei disse uscendo di scena / “Achab, non sono stata / mai innamorata di te”». Non abbiamo usato a caso il termine prosopopea rivitalizzato nella poesia contemporanea da Giorgio Caproni, perché almeno in un testo, *Il nemico della balena*, sembra di sentire proprio il poeta del *Conte di Kevenhüller* (dove, come si sa, si dà la caccia a una Bestia); ma Fo sa far fruttare in modo originale la grande lezione caproniana e la voce che emerge nel breve giro di otto testi è inconfondibilmente sua, per esempio nelle riflessioni metalinguistiche sulla poesia: «Achab ricorre di solito ai versi / per medicina: e ora, in previsione / dell'aggressione, a vaccino» scrive in apertura di *Sul ponte*, e così conclude: «Achab, accartocciato / e buttato in un canto: / ma la voce *canto* ha più accezioni», dove l'allusione è naturalmente al canto poetico. Ancora una volta dobbiamo sottolineare l'abilità del poeta nel parlare di sé prendendo le distanze da sé, sebbene nell'epilogo *Ancora Achab (o La tempesta)* rispunti l'io capovolgendo in qualche modo la sconfitta in vittoria, poiché la stessa sopravvivenza della balena è legata alla parola che la pensa: «Anche la mia corte rifiutata / non resterà arenata nell'inutile [...], / quando sarai stanca dell'erranza / e poserai sfiancata / sul fondo di un abisso adesso futile [...] / mantenuta in vita / proprio da questo mio / burrascoso / marasma / che ti pensa».

Delle *Scarpe di Emma* abbiamo già detto, anche se almeno un cenno meritano *Trasloco via Schubert*, con quella casa riempita di musica a luce spenta «per prendere congedo», e *Lo zoo di plastica*, dove «una giraffa, una gazzella, un cigno» diventano simbolo della donna amata «per via dell'eleganza / dei suoi colori e / altezza e / passo come di danza» e dunque minimo legame affettivo, ultimo e un tantino risibile baluardo del sentimento, a cui sul piano sonoro corrisponde la rima sdrucchiola e perciò un po' goffa *farragine : immagine : compagine*.

³³ Già apparsa nella miscellanea **Per Giorgio Orelli*, a c. di P. De Marchi e P. Di Stefano, Bellinzona, Casagrande, 2001, a festeggiamento del suo ottantesimo compleanno.

E veniamo dunque al *Libro d'oro*, nucleo iniziale di un progetto ambizioso di lungo respiro e di capitale importanza. Riportiamo, prima di tutto, quanto lo stesso Fo scrive in *Un appunto*:

«Il *Libro d'oro*, per come al momento s'intitola questa raccolta, vorrebbe elaborare un frammento lirico in calce a ciascuna pericope delle tre principali preghiere cristiane (*Padre nostro*, *Ave Maria*, *Gloria al Padre*), esplorando lineamenti del divino a partire da quaggiù, da una contingenza, diciamo così, laica: talvolta, ma non sempre, i titoli ripetono la pericope cui direttamente si riferiscono. L'*Ave Maria* è stata pubblicata, con qualche parola di presentazione, nel numero monografico della rivista "Tellus"». ³⁴

In *Corpuscolo* compaiono solo otto testi, ma è evidente che l'elaborazione della raccolta a questo punto è già ad uno stadio molto più avanzato, se in rivista, e per la sola *Ave Maria*, i testi sono quindici. Come abbiamo appena visto, Fo accenna con il consueto *understatement* a «qualche parola di presentazione», ma si tratta in realtà di quattro pagine fitte con indicazioni preziose sulla genesi del progetto, sul titolo, sulle caratteristiche e sulla sostanza stessa dei testi, che è opportuno citare almeno in parte:

«Ero uscito una sera per comprare due pizze da rifugiare, secondo i nostri piccoli riti, nel sabato del nucleo familiare. Passando in macchina davanti all'ospedale (il Sant'Eugenio di Roma), mi ritrovai per l'ennesima volta a ricordare il recente dolore: un incidente, il ricovero di mia moglie Francesca, la sua operazione, la degenza nel cuore dell'estate, le notti in corsia [...]. Rividi la statua della Madonna che aveva presidiato le insicurezze, le speranze, le angosce. / Era l'inverno del Novantasette, l'8 dicembre – un giorno che ci aveva portato nuove dure notizie. Al primo semaforo, appuntai di corsa qualcosa sul cartone delle pizze. Da quella specie di *Ave Maria* profana che poi ne scaturì, si sviluppò l'idea di costruire una corona di poesie che germogliassero dalle pericopi della vera preghiera. Per un pregare di lontano, dalla condizione di semipagano, semi-laico, in cui versavo e in cui perennemente mi avvertivo [...]. Sotto quelle celeberrime insegne, il tentativo era accostarsi al divino non dalla devozione o dalla teologia, ma da qua sotto, sorprendendone infinitesimali particelle in questa contingenza – nella persuasione che, generalmente parlando, specificità e forse compito della poesia sia precisamente cogliere e svelare, nella più favorevole posa, momenti alti, significativi e (per assenza o incuria di osservatore) negletti, di cose e persone [...]. E solo quando, dopo molte fatiche e molto tempo, chiusi l'*Ave Maria*, non s'era ancora risolta quella fase che già la mente premeva (con suo stesso sconcerto) per dilatare al *Padre nostro* e al *Gloria* l'intero impianto. Da allora sono moltissimi i versi e le intere tentate-poesie che, insoddisfatto, ho accantonato [...]. Per altri testi si è avviato un assillo di meglio precisare, di 'pulire' ogni scoria, e ancora oggi avvertivo il minuscolo e ciclopico cantiere come un lavoro aperto, infinitamente perfettibile. / Perfino il titolo mi ha a lungo tormentato. Inizialmente era *Libro d'ore* (che mi seduceva anche per l'embricarvisi di una parola chiave di quei giorni, "dolore"). Ma in seguito mi è parso che, troppo usato (fra gli altri da Rilke), si appiattisse in un'opzione troppo facile. Ho cercato così variazioni minime, come – insistendo sulla contingenza e sulla precarietà – *Libro d'ora*; e poi quella che al momento prediligo, forse anche per un 'armonico' che mi induce a farvi trapelare un barbaglio di certi volumetti di un editore amato: *Libro d'oro* [...]. A questa ricerca [...] ho sovrapposto una traccia autobiografica che, partendo dalla disfatta di un amore determinata da insuperati postumi di quell'estate famosa, torna a finire su giorni in cui quello ancora durava, trascorrendo per sequenze di momenti felici e no, vissuti insieme e non più. Nella mia e in tutte le altre storie, le solitudini e, là dove vi furono, le sofferenze, sono così chiamate a fasciarsi di divino, di una economia che, sebbene oscura e insondabile, sia ritenuta conferire un senso al tutto: e pertanto accettata con attonita, incrinata remissione». ³⁵

³⁴ In *Scritture celesti. Poesie in cerca di Dio*, a c. di C. Di Scalzo, xiv, dicembre 2003, 24-25, pp. 109-29.

³⁵ Ivi, pp. 125-27.

Non c'è bisogno di molte delucidazioni. Il riferimento all'editore è naturalmente a Vanni Scheiwiller e ai suoi libri, spesso di piccolo formato, pubblicati All'Insegna del Pesce d'Oro. La dichiarazione che compito della poesia sia *cogliere momenti* che altrimenti resterebbero trascurati o ignoti sembra proprio l'enunciazione di una poetica del *carpe diem* o, se si preferisce, una applicazione del *carpe diem* alla poetica. La notazione conclusiva sulla traccia autobiografica che si avvale di sequenze temporali nelle quali può rivivere un passato felice accanto a un presente di infelicità e di solitudine ci introduce perfettamente agli otto testi scelti per *Corpuscolo*, caratterizzati appunto da questa mobilità cronologica. Così in *al Figlio* il ricordo torna alla casa romana di Via dell'Orsa Maggiore: «Dal terrazzo si poteva ascendere, / volendo, fino a Dio, / se non come Agostino, / gettandosi lo stesso / oltre i dubbi in un salto / verso la luna, verso l'Orsa Maggiore, / magari, come da ragazzo, alla Fosbury»; *La visita in ritardo*, in cui il poeta rappresenta ancora sé stesso nell'atto di scrivere, questa volta appoggiandosi sul tetto della macchina, riporta in scena accanto a Francesca il «canetto» di *Giorni di scuola* durante una visita al cimitero di Prima Porta; *Ma giocare è molto difficilissimo* attualizza, senza nemmeno il velo della memoria, un episodio del passato («Ti hanno scippata. Piangi. / Sostituisci le chiavi di casa»). Il cuore pulsante della silloge è però *benedetto il frutto*, dove Fo mette in atto magistralmente una delle sue vertiginose simmetrie speculari. L'argomento è introdotto da un verso isolato («Forse, distante, in questo istante mi scrive»), seguito da due strofe di lunghezza equivalente: nella prima si parte dal pensiero che, attraverso i nervi la spalla i muscoli del braccio le dita che impugnano la penna, si trasforma in inchiostro sulla carta; nella seconda il poeta risale dal foglio, lungo la penna le dita la mano il braccio le tempie, fino al pensiero, «che poi, in ultima analisi, è un pensiero, / lo spicchio di un rapporto, di un progetto, / nientedimeno che un'idea / di Dio». Da notare che in rivista la pericope viene sdoppiata e il testo che abbiamo appena esaminato ha come titolo solo *benedetto*, mentre *il frutto* ha generato un altro testo. Nel sesto componimento *come in cielo* l'ambiente è ancora cimiteriale, questa volta a Siena, e il riferimento sullo sfondo a Piazza del Campo «sicuramente piena di gente» rimanda al terzo, *e ora*, nel quale invece la piazza è in primo piano. In *Ripristinando indumenti invernali*, dopo una movenza petrarchesca assunta *e contrario*, ricompaiono «le scarpe di Emma» con esplicito riferimento alla poesia dove vincevano la pioggia, ma certo anche alludendo al significato oraziano del titolo: «Torna novembre e il maltempo rimena. / Di nuovo piogge: e le scarpe di Emma a vincerle; di nuovo tramontana / – ma tenace, a barriera, il suo calore». Infine *della nostra morte* conclude liricamente con una riflessione di ampio respiro in bilico sul crinale di un'elegia al tempo stesso commossa e fermissima: «Ma lentamente la figura che una volta / parlando in me si dava nome "io" / collimerà in rima piena con oblio. / Non me ne accoro; lo capivo già *tum / cum ignobilis oti iam florerem* / sulla collina della mezza età. / Ero abbastanza felice, stavo bene / con i miei cari e le cose belle e vere / dentro i miei libri, / e i compagni stretti dal corriere / antico della posta / anche quelli non visti / mai: era tutto quanto, lo sapevo, / si sottraesse al *vanitas vanitatum* [...]. / Amo la dissolvenza, / di me, della mia scia, di tutti quelli / che, annacquati affetto e gratitudine, / potranno fare senza / di me, serenamente». L'inserito latino è un adattamento, quasi una appropriazione per identità di vedute, del terzultimo verso delle *Georgiche* («*studiis florentem ignobilis oti*»), laddove Virgilio raffigura sé stesso fiorente in occupazioni letterarie senza aspettative di gloria, con un *understatement* che Fo ha eletto a modello di vita.

Non possiamo soffermarci puntualmente su ogni componimento dell'*Ave Maria* completa pubblicata in rivista, che prende le mosse proprio dalla statua di legno dell'ospedale Sant'Eugenio («Con le braccia scostate sotto il manto / e le mani capaci, un po' scrostate, / tese e aperte, riparo / dagli assalti del male»), ma il ciclo nel suo insieme, con tutte le pericopi al loro posto, si caratterizza per una profonda, stringente unità al di là delle diverse soluzioni espressive adottate (nemmeno qui, ad esempio, manca un acrostico in *il Signore è con te*, dove il titolo ricompare attraverso l'iniziale dei versi di una riscrittura del *Padre nostro* che vi è contenuta). Il culmine è effettivamente raggiunto, secondo le intenzioni dell'autore (che dichiara di aver disposto i testi «in cinque gruppetti 'quantitativamente' simmetrici, orientati a crescente proiezione metafisica man mano che si vada verso il centro: la terza sezione»), nella lunga poesia centrale, l'ottava su quindici, *Gesù*. Qui Fo affronta il problema del male nel mondo, così carico di complesse implicazioni teologiche, dando voce ad Anna Frank e quindi quasi con ingenuità infantile, in «stile volutamente lieve (in nota di Caproni)»: «Resisto. / E ho la speranza che l'orrore / passi, e possa non essere sciupata / una sofferenza / così intensa. / Una mole di male / tanto immensa / – è naturale – / non può restare senza una ragione [...] giungerei quasi a dire che il dolore / – diversamente / si perderebbe tragico nel niente – / riesce per questa via a provare Dio. / In un mondo così pieno di divino / tanto male non può andare sprecato / (tanto più credendo che per Lui, / per Dio, / morire / fu / chiarire / con un esempio del massimo dolore, / del massimo del male, / che, se anche Dio può soggiacere al male / per amore, / il male stesso può non esser 'Male')». Così la conclusione può paradossalmente giungere «a un lieto fine» che ha la suggestione della salvezza, e il concetto è ribadito per mezzo della rima equivoca *fine*, prima aggettivo e poi sostantivo femminile e maschile: «Ma tu scusa, scusate, se sottile / voce femminile, fine fine, / quasi ancora infantile, mi / sono lasciata andare / come a filosofare. / È una fuga pensare; / quasi fantasticare, / qui dal nostro confine, / che perfino la curiosità / che fiorirà un domani / per le storie del Male, / come questo che ora sopravviene / e mi porta alla fine, nel / nuovo tempo si consegna alle mani / del desiderio, che loro inerisce, / di un ritorno al bene, / a un lieto fine». Un risultato mirabile, ci sembra, proprio grazie alla sua apparente semplicità e facilità. Inoltre che il tema sia affrontato «a partire da quaggiù», non solo in modo assolutamente non confessionale ma addirittura talvolta per mezzo di contenuti che sembrano toccarlo solo di sfuggita o non toccarlo affatto, lo rende accetto anche a chi ne sia più lontano per tradizione o scelta di vita e quindi, in virtù di poesia, veramente universale.

Ma la storia del *Libro d'oro* non è finita qui e avrà un séguito di grande rilievo: costituirà infatti, con 19 testi distribuiti in tre parti, la prima delle tre sezioni in cui è suddivisa la raccolta *Reliqua desiderantur*, prevista in uscita da Einaudi nel 2014, sulla quale l'autore ci ha permesso di gettare un'occhiata non troppo frettolosa. Nemmeno qui, dunque, il progetto troverà il suo pubblico compimento; e se per un verso questo conferma quanto abbiamo detto sul carattere di *work in progress* che Fo tende a dare ai suoi libri di poesia, quasi che anch'essi fossero frutto del *carpe diem*, per l'altro potrebbe far pensare a un gusto del frammento. Se anche così fosse, è opportuno precisare che questo gusto avrebbe ben poco in comune con il frammentismo primonovecentesco, ma andrebbe semmai messo in relazione con il frammento classico, tale non per volontà dell'autore ma per le lacune della tradizione. Del resto il titolo *Reliqua desiderantur* allude proprio a questo: è l'annotazione che il curatore apponeva nell'edizione di antichi poeti per segnalare che qualcosa è andato perduto: «il resto manca», appunto, ma con implicito

un desiderio inappagato. Contrariamente a quanto avviene di solito, Fo lavora più togliendo che aggiungendo, per una sorta di discrezione che preferisce lasciare al lettore la possibilità di intuire e di ricostruire, piuttosto che annichilirlo con una massiccia completezza *ne varietur*.

Aggiungiamo che la tematica religiosa ha dato in questi stessi anni pure un altro frutto testimoniato parzialmente dalla rivista «Gradiva»,³⁶ dove si possono leggere cinque poesie da *Piccolo viaggio a Medjugorje*, con quel *da* che ovviamente rimanda a un organismo più ampio e complesso che finora non ha trovato la via della pubblicazione. Il breve ciclo vive in un'atmosfera delicatamente sospesa, come nell'attesa di una imminente epifania preannunciata da labili indizi: la forma di una nuvola che sembra un angelo, un inspiegabile profumo di rose. In questo senso vanno letti anche gli ultimi versi del testo conclusivo, *De reditu* (con riferimento, ancora una volta, all'amatissimo Rutilio Namaziano): «Sono tornato. / Al momento di uscire / dal piccolo paesino della Bosnia, / una nostalgia che non so dire, / e un groppo come se andassi in esilio. // In tanti viaggi non mi è mai capitato. / Sono qui. Ma non sono ritornato».

Delle tre poesie che compongono il *Congedo*, la prima, *Appuntamento* (parla Giorgio Strehler), corrisponde specularmente al *Prologo*, dove a parlare, si ricorderà, era Cesare Garboli. Il regista sta mettendo in scena al Piccolo Teatro di Milano *Così fan tutte* di Mozart, e il testo, che prende spunto dalle note preparatorie per lo spettacolo e da una lettera alla compagnia che è il suo testamento spirituale, come l'opera di Mozart è un'allegoria della vita: «Così fan tutte? Ma no, / Così fan tutti, piuttosto. / Tutti si desiderano, / mentono, tradiscono. / Fa la vita, così [...], / perché la vita è questo [...]. / Mozart viene per raccomandarci: Non / fatene una tragedia». L'appuntamento è, in senso proprio, quello che Strehler dà agli artisti e ai collaboratori per dopo le feste natalizie, ma anche, con facile sovrasensò, quello con la morte: «Ma ora auguri di buone vacanze. / Vi lascio anzi un giorno in più, come premio: / il 27 io non ci sarò, // (morirà il mattino di Natale) // ci vediamo il 28». La seconda poesia, *Fine di Achab*, si ricollega invece a *Carta da balene* riprendendone la prosopopea, e ci rappresenta nel volgere di tre strofe di sette versi ciascuna un'oasi di pace e di serenità in mezzo alla ridda della caccia, tanto che dal grembo della balena scaturisce una nuova vita. A chiudere una sorridente quartina, *Pensiero che mi venne a Nîmes*, in cui una coppia di decasillabi a rima baciata è seguita da una di endecasillabi: «... diventare un giorno un monumento / che con sussiegoso doppio mento / guarda, barbuto grand'uomo di razza, / i ragazzi giocare sulla piazza». L'ironia nei confronti delle aspettative di gloria non fa altro che ribadire, in tono diverso, il concetto espresso in *della nostra morte* con le sfumate e allusive parole di Virgilio.

Siamo così giunti, dopo un lungo percorso, all'ultima raccolta pubblicata finora da Fo, *Vecchi filmati*. La struttura del libro non è dissimile da quella di *Corpuscolo*, riprendendo accanto a testi delle sillogi più antiche mai stampate per intero altri più recenti. Si articola in cinque sezioni: la prima, *Vecchie maniere*, comprende tre sottosezioni con poesie tratte da *Poche storie*, *Le cose parlano*, *Il giallo e il blu*; la seconda, *Donne in corriera*, è la più corposa con una cinquantina di componimenti; la terza, *Museo di Venere*, si divide anch'essa in tre parti, la prima delle quali eponima seguita da *Sfelicità* e *Septem savia sua-via*; la quarta *Minimi omaggi* e la quinta *Salustri*. L'ormai consueto *Un appunto* conclusivo

³⁶ Number 27-28, Spring and Fall 2005, pp. 39-42.

è particolarmente denso di trame e delucidazioni, e ce ne serviremo ampiamente. Contiene perfino un componimento in quartine variamente rimate, *Guai con Alessandra*, che l'amico Antonio Pane avrebbe voluto vedere incluso nella raccolta e viene inserito qui non come contentino, ma con il gusto del sodalizio, per evocare con un sorriso affettuoso il ristretto cenacolo che non esclude gli altri per aristocratica concezione della poesia bensì al contrario riunisce coloro, purtroppo pochi, che amano sottrarsi alla imperante mondanità per coltivarne il vero valore (ed è una concezione classica dell'amicizia culturale, per esempio di Orazio quando parla del circolo di Mecenate).

Dunque *Vecchie maniere* si apre con cinque testi di *Poche storie*, anzi sei, perché l'epigrafe è tratta da un'altra poesia marziana, cioè firmata Celestino Marzo, che chiarisce con fine autoironia la vocazione del giovane a usare la penna piuttosto che a cimentarsi nella realtà: «... È... è il mio modo di vivere, io, sa, dagli e / dagli... nella realtà non riesco a niente... / Ma ricombatto con la penna le battaglie / che perdo, o lascio, quando sto fra la gente... // ... innocuo, al solito... io non sono un mostro! / Forse vorrei esser diverso, ma che farci? / Studio la vita e non so che sognarci / e caricarci una penna d'inchiostro». Questa è la prima volta che Fo riprende esplicitamente componimenti di *Poche storie*, e ci fa rimpiangere che non abbia ancora realizzato il progetto di «rimettere ordine nelle vecchie raccolte, il cui assetto originario era stato scompaginato dal susseguirsi delle occasioni editoriali e dei loro curiosi imprevisti» (*Un appunto*), per farcele conoscere integralmente. *Benedetta Ziffer* è un poemetto diviso in quattro parti, in quartine variamente rimate (in prevalenza a rime alterne, ma anche incrociate e bacciate, e in un caso, che citiamo di séguito, la stessa rima nei quattro versi è evitata per un pelo con l'aggiunta della congiunzione *e*): il tono è di accorata elegia per la morte di un amico, il giovane studioso Riccardo Ribuoli travolto da un'auto, ma il testo sottolinea anche l'inevitabile ripresa della vita con il rinnovarsi della stagione: «Poi si ribella, si ripete che è ingiusto, / esce di casa, si confonde alla gente; // e insieme sente che è primavera, e / avremo tutti una camicia leggera, e / sarà stupendo uscire la sera, / parlare ancora di un amico che c'era // e non c'è più, in quegli odori nuovi, / nell'aria fresca, con te che braccia nude, / coi capelli puliti, consideri, trovi / che è bello il mondo che ancora ci illude». Infatti la seguente *Postilla: Arabesco di Benedetta Ziffer* è un sonetto caudato che ne celebra il matrimonio e l'imminente nascita del primogenito con l'acrostico *Matteo Crescenti*, mentre i due sposi sono uniti dai due nomi *Massimo* e *Benedetta* che compaiono rispettivamente all'inizio e alla fine in lettere maiuscole ma come aggettivi. All'amico scomparso è dedicata anche l'ultima delle cinque poesie tratte da *Poche storie* (ma, come *Clara e la natura*, dalle *Poesie pure e semplici* in versi liberi, non dalle *marziane*), *Un altro anno*: «Un anno fa, oggi, / moriva il nostro amico Roberto, / tenue figura virgiliana». E pure qui la vita prende la sua rivincita, condensandosi nel profumo di un'arancia calpestata: «6 novembre '83, prima di campionato. / La squadra in cui gioco ha perso. / Tornato a tarda notte, oltre il cancello / ci continuo a pensare / attraverso il giardino, / fra i fiori. / Pesto un'arancia caduta: ne viene fuori / un nuovo indescrivibile profumo. / Appare, così, bella la vita, / nonostante la sconfitta passeggera». *Città, teatri, corsi* mette in versi (ancora in quartine, sebbene ciascuna delle tre parti sia conclusa da un distico che riprende le rime della quartina precedente) uno scambio epistolare con Roberta De Monticelli tra Milano e Cremona. Entrambi abitano in Corso Garibaldi ma li unisce anche l'amore per il teatro e per «altre carte ingiallite / di cui viviamo e manteniamo vivi / i nostri corsi», cioè le nostre lezioni. L'accento si sposta perciò sulla vitalità della cultura classica per merito di chi con i suoi studi appassionati sa farla parlare, e in

ultima istanza sul tempo: «Eppure ancora, ecco, qualcuno li apprezza / questi ciarpami antiquati: e li induce // col suo lavoro a una nuova chiarezza. E / li ammira ancora, prima di spegner la luce». In *Clara e la natura* si torna però subito al tema della morte, con una delle tante visite al cimitero nella poesia di Fo, questa volta in compagnia della sorella Laura: «Nostra madre – scomparsa / un anno fa, tra pochi giorni – è morta / ch'era giovane e bella». La natura è richiamata proprio come sinonimo della morte in quanto legge universale («il suo ritorno nell'eterno ciclo / della natura»), a cui può opporsi soltanto la sopravvivenza degli affetti: «Profondamente / resti, Clara, nella nostra vita, / nei nostri simboli: come la farfalla / volata in scena sul vestito di Laura / mentre ringrazia dopo il primo spettacolo / senza di te; gliela cacciano via, / ma lei ritorna, testarda, e si posa / sul suo costume, per non volarne più», dove l'identità simbolica della farfalla con l'anima della madre è dichiarata quasi esplicitamente. Ma la morte della madre diventa, appunto, anche una dura lezione di vita, un «primo esercizio di sopportazione. Perché altri, / se dureremo, ci mancheranno, / fino alla fine, finché sia una disgrazia / restare i soli del proprio passato. / Se dureremo, vale a dire a meno / di non morire prima noi (fortunati?) / e continuare così, quale ricordo, / ad affacciarsi in qualche modo sul mondo, / col nostro cuore, la nostra pazienza».

Non ci si allontana troppo da questa tematica con i due componimenti prelevati da *Le cose parlano*, *Ventidue marzo ottantasei*, *guardando fuori* e *Sciarpa*. Sul primo illumina *Un appunto*, che spiega: «introduce il ricordo di un altro campo di affetti, la famiglia Sentieri, di Milano, ma di origini triestine, conosciuta in lontane vacanze degli anni Sessanta e rimasta fra gli amici di sempre. Fra il 2004 e il 2005 hanno preso congedo dalla vita Andrea, quarantanovenne, e sua madre Marcella, donna brillante, decisa e generosa, i cui ultimi mesi sono stati segnati dalla lunga agonia di quel figlio che mi pregò di ricordare in una sua poesia; del tumore che già la minava nulla invece mi disse in quei giorni, esclusivamente concentrati sull'altro dolore». Ora, in accordo con la silloge da cui è stato tratto, il testo è tutto immerso in un mare di poveri oggetti in disfacimento, tanto che «il cuore ti si spaccerebbe», ma non fa certo riferimento ai fatti luttuosi appena ricordati ancora di là da venire (*Le cose parlano* risale al 1987), sebbene possa legittimamente sembrarne un correlativo. La poesia che ne parla direttamente, ad esaudire la richiesta della madre, si trova solo nella penultima sezione, *Minimi omaggi*, con il titolo esplicito *Andrea Sentieri*: «Vive in mente un ragazzo / dai fantastici tuffi, / meraviglia di tutta la vacanza. / Deciso, fin da allora / (almeno in apparenza), / sullo slancio ha amato l'esistenza, / la grazia femminile, corteggiata con la fotografia... / Ora in lui si è rotto qualche cosa, / il cuore ha perso colpi e, senza senso, / l'ha fermato in una zona neutra / fra la morte e la vita. / Lo richiama così la fantasia / in questa traccia minima / che si lega alle pagine, / perché affiori dall'attesa e fili / un altro suo disegno nell'azzurro / fra l'aria e l'acqua, un guizzo di eleganza, / un lieve avvitemento di armonia». Come nel *Falsetto* montaliano, la grazia del tuffo giganteggia nel ricordo, ma, mentre per Esterina segnava il discrimine fra la spensierata giovinezza e la dubbiosa maturità, di ben altro discrimine si tratta per Andrea (come sottolinea la simmetria che lega «fra l'aria e l'acqua» a «fra la morte e la vita»), che soltanto la «traccia minima» della scrittura riesce a salvare dall'annientamento. Ma non basta: nell'ultima sezione *Salustri* c'è un'altra poesia che parla di Andrea, colto ancora nell'attimo del tuffo, e della madre Marcella e di tutta la famiglia Sentieri, ed è addirittura la poesia eponima, *Vecchi filmati*: «In visita a Giovanna, mia sorella / dai Sentieri ha salvato in vhs / vecchi filmati di vacanze insieme / lungo gli anni Sessanta. // Molto bella / passa per tre secondi / nei fotogrammi,

svanita, la mamma. / Avrà undici anni Andrea che a quel tempo / stupiva tutti col suo avvistamento / dal trampolino, i suoi salti mortali. / Vi rivedo Marcella / morta da poco tempo di tumore, / finita appena l'agonia del figlio, / e il gioviale Lamberto, / già da tempo (un infarto / dopo il tennis) caduto in altri mondi. / Ombre di vhs, e presto niente, / come anche noi altri attori del reperto». Il filmato, come altre volte una fotografia, riporta in vita qualche barlume del passato (su cui svetta l'immagine della madre) nel ritmo piano degli endecasillabi e dei settenari armonizzati da qualche facile rima, ma al tempo stesso fa toccare con mano anche a chi resta la propria caducità. Nell'ultima strofa, tuttavia, compare fuggevolmente la figura della sorella sopravvissuta, «Giovanna giovanissima», che induce il poeta a spostare l'accento sulla bellezza rigeneratrice: «primavera di vita / che anche ora / di ferita dolcezza m'innamora / – come fitta, già allora, / m'innamorava straperdutamente». Preme dunque sottolineare, a conclusione di questa analisi necessariamente lunga, che il vecchio testo *Ventidue marzo ottantasei, guardando fuori* è stato scelto per fare da *pendant* e introduzione ai nuovi, fino a creare un'esile e frammentaria ma resistente trama narrativa che racchiude il nucleo generatore dell'intera raccolta. Giovanna Sentieri compare di sfuggita anche in *Sciarpa*, in una selva di nomi femminili accuratamente elencati che arrivano a formare una quartina a rime incrociate, ma sul destino della protagonista Anna Taglietti non lascia molte speranze il riuso di due passi danteschi, «una volta / che a lei ornata, a lei del futuro / verrà sbarrata la porta» (da *Inf.* x 108) e «di qua dal punto cui van tutti i pesi» (da *Inf.* xxxiv 110-11): in Dante il *punto* è il centro della terra, ma qui sembra proprio la morte, e lo scorrere del tempo è sottolineato con efficacia per mezzo della declinazione del participio presente di *eo*, «iens euntis», che, ripetuta all'inizio in relazione all'andare del treno, e quindi allo spazio, torna alla fine: «di qua dal punto cui van tutti pesi, che / ogni suo gesto farà archiviato, ma / irripetibile, iens euntis, dentro il semplice / cartiglio: "mio amore"».

Da *Il giallo e il blu* proviene un solo testo, *Carlotta Sara e Agnese comparate*, un sonetto, sia pure con metrica e rime irregolari. Il luogo è una località di vacanza della riviera ligure e all'inizio Fo si rappresenta, con il consueto artificio che è quasi una firma, nell'atto di leggere e di scrivere mentre «fuori il mare sciaborda»: una bambina, Carlotta Sara, è nel suo lettino e il pensiero va al suo modo di ballare che «ricorda / in miniatura come ballava Agnese», di vent'anni più grande di lei. Si giunge così alla conclusione con questa pregnante annominazione su *tempo*: «ma tutto questo fa fede // che se ciascuno, a suo tempo, farà il suo tempo, / pure anche i gesti più goffi e teneri a un tempo / non sbiadiranno, vivi di viaggio in viaggio». Anche in questo caso è possibile ravvisare un legame con l'ultima sezione e precisamente con la *Traduvariazione* in epigrafe (ma regolarmente inclusa nell'indice): «Se io riavessi ancora indietro il mio tempo / presterei maggior tempo / alle poesie di Orazio che, nel tempo, / stavano a suggerirti appena in tempo / che non riavrà mai più indietro il tuo tempo». Da notare che il testo originale di Tom Stoppard, una frase del dramma *The invention of Love* (1997) riportata in *Un appunto*, presenta la parola *time* solo due volte, all'inizio e alla fine.

La pensosità della prima sezione si riverbera in qualche modo anche sulla seguente, *Donne in corriera*, pur così diversa per tono e argomento. Quelle figure sfuggenti, appena intraviste in viaggio e subito sfumate, si muovono sull'orlo dell'abisso. Del resto i viaggiatori non sono forse detti *passaggeri*? Fo non manca certo di approfittare della polivalenza semantica della parola: «E, fortunatamente / passeggeri, / vediamo tutto questo come un niente, / il provvisorio, un transeunte, già ieri». Il *transeunte* potrebbe

essere l'emblema della sezione, e questo sia per il negativo, come per l'esempio appena citato da *Noi siamo altrove* (dove domina lo squallore della città e di una varia umanità alle prime luci dell'alba), che per il positivo, per le labili epifanie della bellezza. «Lo scherzoso titolo recupera la battuta autoironica di una collega e compagna di andirivieni, allargandosi a designare una rosa d'incontri occasionali (con presenze, cose, fiori), variamente connessi a quei viaggi» (*Un appunto*). E la battuta, come abbiamo già visto in *Corpuscolo*, è riportata nel *Dialogo platonico* in epigrafe. Anche qui i testi sono disposti secondo un ordinamento che va dalla partenza al ritorno, anzi ancor prima della partenza che per altri è un ritorno, come nel primo componimento *Scende a Termini (un ritorno)*, in cui viene delineato il ritratto di una prostituta o di un transessuale in metropolitana: «Smontava dal servizio della notte / ch'erano quasi le sei e in cielo la luna / si accoppiava con Venere nel terso / chiarore azzurro della tramontana. // La primavera iniziata da un giorno, / lei rannicchiata a attendere la metropolitana. / Lei, o lui rannicchiato, non era chiaro / per via del viso dal profilo duro / come la pelle alle caviglie scoperte [...]. / E scese a Termini, come avresti giurato, / dopo aver recitato fra i viaggiatori / la parte indifferente d'una qualunque / solo un po' appariscente». Tuttavia il *ritorno* del titolo trova piena giustificazione nel luminoso ricordo conclusivo, nato per analogia tra questa, che ripudia momentaneamente il proprio mestiere, e altre prostitute: «Rivedevo le sere / che tornavo in moto col mio amore / e sul ciglio due nere / al volo della coppia / abbassavano gli occhi per pudore». L'attenzione al significato non impedisce che talvolta il significante prenda il sopravvento, come fin dal titolo in *Saggio di paesaggi (di passaggio)*: «Mucchi di mucche / valli di cavalli. // Lampi di campi / teli di cieli. // Nugoli di fronde / nuvoli-onde. // Balle di balle. / Mai ali di maiali, ed oche poche / e – poverelle – poche pecorelle / (pochino / il / pe / co / ri / no)», con l'ultima parola spezzettata a scalino e la parentesi che non si chiude. Non è che un movimento *allegro* dopo il *grave* di cui possiamo ravvisare altri godibili esempi, come *Pedestre* dove la tracotanza di due belle sfocia infine nella vacuità di una conversazione al telefonino («ed a tutto volume / una formidabile campagna / di sfoggi sfoghi, bizzze, editti futili») o il bisticcio «le non state tue / statue», ma che non muta la pensosità complessiva della composizione. Vari fili tematici si sviluppano e si dipanano all'interno della sezione, vengono lasciati e ripresi. Il più importante è senza dubbio *Corollario (Campi da una corriera)*, che dapprima presenta dodici testi con i girasoli per soggetto, e il titolo sarà allusione alla *corolla*, quasi 'un insieme di corolle'; successivamente la poesia *Altri tempi* reca l'aggiunta tra parentesi *Corollario 13* e poco prima della conclusione un nuovo *Corollario* comprende altre tre poesie numerate 14-16. Il tono è ora di ammirazione per la legge che regola i movimenti della pianta («Ma, santo Cielo, Tu che l'hai creato / qual è il congegno, il delicato, il / portentoso, ingegnoso marchingegno?»), ora di sorpresa per le eccezioni alla regola («Il 6 luglio del '99, / 20,40 verso Roma, in finestra / sulla corriera in Autosole. / Prodigio sulla destra, / dove tramonta il sole. / Un intero campo a girasole, / come a protesta, / tutti spalle al sole»), ora infine di pensoso stupore per la compresenza di nascita e morte nella stessa pianta: «Nel principio di declinazione, / coesistenza di fiorire e sfiorire. / Perché, mentre il fiore grande muore / sulla corona del fusto reciso, / persevera deciso ogni minore / e corona la sua maturazione». Un altro filo evidente è costituito da *Finestre d'albergo 1. (Improvviso)* a cui corrisponde a poca distanza *Finestre d'albergo 2. (Tre giapponesi)*. Nel primo caso l'immagine femminile, intravista un momento, subito scompare: «Casualmente, passando, / un guizzo appena, in fondo al- / la finestra di fronte: / una ragazza bionda / che si sfila un pijama», e la tmesi

della preposizione (al di là delle possibili ragioni metriche, cioè il rispetto della misura del settenario, che non sembrano decisive) rende quasi fisicamente la frammentarietà della visione insieme alla mancanza di un verbo reggente anche nel resto del componimento; nel secondo la sequenza di tre testi consente un minimo svolgimento narrativo ma per lampi di breve durata: «Tre ragazze orientali (giapponesi?) / danzavano alla finestra [...]. / Mi videro: la 'maestra' / sorrise. S'incantarono / con gli occhi verso di me. E m'incantarono. / Sorrisi. In un inchino / volo di applausi in un mimo [...]. / Nevicava su Siena, in una giostra / di gioia e di emozione / ridevano di nuovo alla finestra / sgranando tanto d'occhi e / fotografando i fiocchi [...]. / Fu così che a sorpresa / mentre, fra le risa / con i loro apparecchi / congelavano fiocchi, tetti strade, / feci anch'io una foto a loro tre [...]. / Il mattino seguente, / insegna negligé, / sinuosamente ampio, alla finestra / appeso alla maniglia, negligen- / temente (forse maliziosamente) / traspariva un indumento intimo». Si noti che anche qui c'è una spezzatura per tmesi, che crea, a parte le solite ragioni metriche, un'acrobatica rima quasi identica con *negligé*; ma più conta sottolineare quel gioco di fotografie teso a cogliere l'attimo fuggente, emblema di tutta la poesia di Fo e di questa sezione in particolare, ricca di splendidi ritratti di sconosciuti incontrati per caso (e soprattutto di sconosciute), fissati e salvati prima del loro rapido e definitivo dileguare, come la «bella forastica» inserviente dei bagni pubblici in *Metropolitana* («*Tiburtina*»), in ricercata rima acrobatica con *fantastica* (e l'aggettivo antiquato era già in *Lansicanetti* di *Giorni di scuola*, in rima con *plastica*), o la signorina con la «perla all'orecchio su calzoni grigi» di *Scende a Piramide*.

Si resta in argomento con la «scelta dal laboratorio dismesso Museo di Venere» (*Un appunto*). La prima sottosezione presenta figure di donne affascinanti, sconosciute o famose, che in realtà compongono un omaggio alla bellezza ideale, come già mostra a sufficienza il testo introduttivo, la *Traduzione* di una poesia in dialetto trevigiano di Ernesto Calzavara dove si cantano «donne future». Non poteva mancare, in occasione della sua morte, la solita Audrey Hepburn in *Ut vidi ut perii*, che sottolinea ancor più esplicitamente l'idealità di queste immagini: «E a pensarci bene non saprei / se ha avuto mai una vita anche carnale. / L'ho vista e mi è finita / subito nell'ideale: e senza fine la contemplerei / precipitevolissimevolmente». Il titolo deriva da *Buc.* VIII 41, ma si tratta anche di un'autocitazione perché Fo se ne era già servito nell'ottava delle *Bucoliche* (*al telescopio*) e nella relativa prosa di accompagnamento; e si noti d'altra parte il felice recupero a fini espressivi dell'avverbio più famoso della lingua italiana, che, pur essendo notoriamente un endecasillabo, si direbbe inservibile in poesia. Né meno ideale, in fondo, nonostante la maggiore fisicità («Le sue foto hanno girato il mondo, e / si posano anche in questa stanca landa / in questa stanza standard. / A milioni, dagli Eschimesi agli Indi, / come me, ne conosciamo il bistro, / i piedi, il neo sopra le labbra, / ogni altra meraviglia, / pure il seno»), è *Cindy Crawford*, che finisce per dare forma sensibile a Venere, sulla scia di una pubblicità che la raffigura «seminuda in una gran conchiglia / sulle sponde di chissà quale mare» (e non si può tacere la paronomasia con rima superacrobatica *stanca landa* : *stanza standard*). Certamente più corporei i ritratti della bella senza nome che prende il sole seminuda nel suo giardino tra i palazzi in *La primavera* e dell'attrice Tracey Needham ammirata nel telefilm *Tenente Austin*, ma si torna all'astrazione con *Ritratto di Cecilia sconosciuta* («Inattesi, gli auguri di Natale / da lei, "la cameriera / dell'albergo villa dei Gerani" / – ma no, Venere nella *Primavera* / statuarica in piedi contro il mare») e con *Randy Ingerman*: «Forse è "la donna più bella del mondo". / E ispira, più che un'ardente passione, / contemplazione dell'Idea di donna

/ (per questo, credo, han scelto lei, in un film / per la Madonna di Fatima)». Così che emerge anche un preciso disegno strutturale, con i sei testi disposti, dopo quello introduttivo, con due di maggiore carnalità al centro preceduti e seguiti da due più spirituali, e per maggiore simmetria con il riferimento alla Venere del Botticelli nel secondo e nel penultimo.

Il titolo della seconda sottosezione, *Sfelicità*, era in un primo momento *Battere e levare*, come Fo ci dice in *Un appunto*: il cambiamento è dovuto alla scoperta del libro di Emilio Rentocchini *Giorni di prova*,³⁷ «che alterna a piccole prose ottave nel dialetto di Sassuolo (con traduzione d'autore)», da cui ha tratto la neoconiazione che fonde *felicità* con *infelicità*, come dichiarano i versi posti in epigrafe, che citiamo nella versione italiana: «... felicità / mista a infelicità. Sfelicità?». Anche di questa breve *suite* di cinque componimenti è protagonista la grazia femminile, ma lo è più in assenza che in presenza: così in *Percorsi di permanenza* la donna, si direbbe la moglie perduta Francesca, è solo una voce al telefono e un amico commenta «Sentirvi conversare / è stato come andarsi a visitare / le rovine di Delfi»; in *Desiderio di non riavere un maglione* la mancata restituzione dell'indumento prestato «per un freddo brusco» a un'amica che con il colore dei capelli e degli occhi suscita al poeta un lontano ricordo («eccoli ancora il giallo e il blu infantili / (soldatini nordisti) mio destino») può essere «ponte» per un nuovo incontro, che però finora è mancato; in *Disincanti* il poeta all'inizio è tutto preso dal pensiero della donna, in ogni caso assente («Lungo giorni di pioggia, solitari, / il suo nome biblico mi assilla. / Oziosamente immagino, la vario / fino a come non è, probabilmente»), per poi liberarsene alla fine («Quasi arrivo, così, a non più pensarla»); in *Palustre* l'incontro finalmente avviene in modo casuale, ma per prendere atto, nonostante le reciproche lodi alla bellezza dell'altro, che non è più possibile costruire insieme un rapporto: «Ed un breve dialogo sull'orlo / di una nuova incolmabile distanza. / Fisica di particelle / strette da un'attrazione, / ma accelerate via (diverse età, / differente nazione / e nessun posto / dove pensare in comune una vita)». Il culmine dell'assenza si raggiunge in *Serenamente*, su cui a ragione insiste Romano Luperini nella prefazione *Il guardiano del nulla*: «Con un corto spadino tagliacarte / e pazienza infinita, lentamente / apro buste, sistemo conti e carte, / attendendo con fermezza il niente. // So che non chiamerà, che la sua assenza / troverà mille forme per imporsi. / E più si annuncerà, più sarà il senza / la parola in cui lei verrà a disporsi. // Fermamente adempio alla funzione / di guardiano del nulla che mi spetta. / Attendo all'assegnata mia espiazione. / Non un fatto accadrà. Ma non ho fretta». Non poco contribuisce all'efficacia del dettato la perfetta forma chiusa in tre quartine a rime alterne. Qui Fo si presenta come altre volte nell'intimità di una stanza, ma non mentre legge o scrive bensì nel gesto di aprire buste e sistemare carte con cura perfino esasperata, come se questa attività secondaria e inconcludente, da segretario di sé stesso, fosse diventata l'unica possibile; e si capisce che siamo ormai al di là della donna, alla quale è dedicata solo la strofa centrale, che la «funzione / di guardiano del nulla» non è momentanea e accidentale, ma la condizione universale e immutabile del poeta che tenta di opporsi con i pochi mezzi che ha a disposizione, con la sola ricchezza di parole, all'incombere dell'assenza.

Con i *Septem savia suavia* il tono si alleggerisce, diventando spesso sorridente e malizioso. Il titolo deriva da Apuleio (*Met.* vi 8)³⁸ e la citazione in epigrafe alle sette poesie

³⁷ Roma, Donzelli, 2005.

³⁸ È opportuno ricordare che Fo ha tradotto le *Metamorfosi* di Apuleio con studio introduttivo e note, Milano, Frassinelli, 2003; seconda ed. aggiornata Torino, Einaudi, 2010.

prosegue poi per introdurre una coda di altri due testi, in esergo al primo dei quali viene anche tradotta: «riceverà da Venere in persona / sette baci-braci: / più uno, / per la carezza della lingua puro miele», con il bisticcio *baci-braci* che certo intende riprodurre, sulla scorta di Majakovskij citato in esergo alla settima poesia, quello del latino *savia suavia*. Ci sarebbe da citare a piene mani da questi componimenti che presentano una gustosa galleria di baci, ma sarà sufficiente una breve ricognizione per mostrare la felicità delle trovate che li animano: in *Crepuscolo*, passando rapidamente in macchina, il poeta vede di sfuggita in un viale alberato dell'Eur una coppia unita «in un bacio tranquillo e senza tempo / eppure come quelli di una volta»; *Idea platonica* tratta di un bacio dato non sulla bocca ma sull'impronta di rossetto lasciata su un tovagliolo che sta per finire in lavatrice, la quale impronta, ricordandone una analoga trovata in passato su un asciugamano, è «il bacio in sé, perfetto, / avulso dalla carne che lo scocca»; in *Acquario: idee chiare* il giocatore espulso, invece di protestare, bacia l'arbitro, «vent'anni, studentessa, / di nome Anna», e «Il caso di galante squisitezza / rimpalla con fervore fra i mass-media: / "Segno di pace, o grave scorrettezza / che esige una squalifica esemplare?"»; in *Centauri (esercizio neoclassico)* il bacio finisce «sulla scocca di plastica» di un casco integrale, mentre lui e lei sono «fermi in moto a un semaforo»; da *Quinta* emerge il ricordo di un «timido sfuggirsi / delle labbra: / nella Storia del Bacio / anche il nostro mai dato»; a *Colli innevati*, con la deliziosa analogia tra seni e Baci di cioccolata da cui «germoglia la nocciola che / preme e gonfia l'argento», abbiamo già accennato parlando della *plaque* Le scarpe di Emma, e la conclusione non smentisce le premesse: «Vorrei coprirli [la distanza] a baci / di cioccolata o veri: / da sempre baci e seni / sono andati d'accordo»; *Nel blu* rievoca «L'aere chiaro, sereno / dell'era adolescenziale» e le schermaglie verbali e amorose dovute al «paradigma femminile / volere / disvolere», fino all'esito finale che quasi sfuma nell'indeterminatezza della costruzione sintattica: «O stelle, / e quando le acchiappavi quelle braci / degli occhi, delle labbra / così perdutoamente, così completamente / il bacio, i baci». Quanto alla coda, *et unum. Vocazione* non è altro che una redazione leggermente variata del testo che apriva *Un piccolo congedo* in *Giorni di scuola*, che per un momento riporta in vita il «canetto» di quei giorni, mentre (*di conseguenza, anni dopo*: riporta un dialogo che ci rende edotti di come, contrariamente a tutte le prescrizioni della poesia classica e in particolare di Catullo, si sia fatta la conta dei baci di quel canetto, arrivati al bel numero di «seicentocinquantuno».

I sei componimenti di *Minimi omaggi*, di cui due bipartiti, non compaiono tutti tra quelli pubblicati sotto lo stesso titolo in rivista,³⁹ i quali d'altra parte sono in numero maggiore e prestano testi anche ad altre sezioni di *Vecchi filmati* (vi si trovano, ad esempio, le prime due poesie delle *Tre giapponesi* finite in mezzo alle *Donne in corriera*, *Considerazioni presenili* e *In ricordo di Cesare Garboli* qui nell'ultima sezione *Salustri*), mentre altri non sono stati finora ripresi. Si comincia con *Due di Catullo*, che rende omaggio al poeta di Sirmione contaminandone due carmi (il XLV e il LI). *Due poesie per Bruno e Pellico* celebrano invece il gatto di Bruno Luiselli (il *Maestro* che già abbiamo visto suonare la *Patetica* beethoveniana in *Ricordi di professori* di *Giorni di scuola*). La prima, *Pellico fra due libri*, ne ricostruisce con duplice affetto la vicenda, dal salvataggio alla perfetta simbiosi con lo studioso: «Chi ha conosciuto Bruno, ha conosciuto / anche la storia di Pellico, sottratto / a una morte sicura: abbandonato / in una strada di Oriolo Romano, e / messo in salvo nel primo scatolone / disponibile, le cui 'mura' altissime / furono clinica,

³⁹ In «Poeti e poesia», 2, settembre 2004, pp. 52-58.

casa e 'sue prigionì'. / Fu poi una convivenza affettuosissima: / Bruno lo crebbe, come un genitore, / acciambellato al fruscio delle fonti / (finiva allora la storia dei rapporti / fra i due mondi germanico e romano)», dove le *fonti* sono naturalmente cartacee, ma procurano ugualmente il sonno tranquillo dell'animale come quelle sorgive. La seconda poesia, *Al viandante*, riporta un'epigrafe immaginaria sulla tomba del gatto, riferisce in prima persona la sua storia e per giunta consente di leggerne il nome in acrostico: «Più debole, per aspra selezione / Ero un gattino lasciato per via. / Lì raccolto mi crebbero i Luiselli. / La mia vita virò a felice piega / In un'alta scatola-prigione / Confortevole e "mia": così fui "Pellico". / Oriolo mi fu alpha, Roma omega». In *Qui Volusi antiquo derivat stemmate nomen* Fo torna all'amatissimo Rutilio Namaziano e celebra in versi ciò che già ha trattato in forma di saggio.⁴⁰ Il titolo deriva da *De reditu* I 169, e il passo è tradotto in epigrafe con una leggera variante rispetto alla versione einaudiana, in modo che anche in italiano compaia il *cognomen* dell'amico di Rutilio, Rufio Volusiano, che per ragioni metriche non poteva entrare direttamente nel testo. Rispetto al saggio, Fo spiega in *Un appunto* di essere arrivato alla convinzione che l'autore abbia adombrato in questi versi anche il proprio nome, e già che c'è il traduttore fa balenare anche le prime sillabe del suo. Tra filologia e poesia per Fo non esiste alcuna soluzione di continuità, anche perché Rutilio («uno dei miei amici tardoantichi», scrive in *Un appunto*) è per lui vivo e vegeto, fa parte a pieno titolo della schiera dei suoi sodali in carne ed ossa. *Giorno arenato (e esercizio commerciale)* è immerso nel negativo di una situazione angosciata, a cui può essere «Breve rimedio, forse, qualche fiore», come l'«enorme calla al *Girasole*», l'esercizio commerciale in oggetto, cioè «il negozio di una meravigliosa floraia di nome Patrizia» (*Un appunto*). La poesia di Fo ama ancorarsi, come ci è capitato di vedere più volte, alle occasioni minime dell'esistenza. Di *Andrea Sentieri* abbiamo già parlato. La *Commedia umana* prende spunto dall'osservazione dei passanti: «Lungo il corso giocare a / valenze libere o sature». La chimica è solo metafora dell'«impasto di *single* con le coppie» e, dopo lo studio di qualche caso individuale, l'andirivieni del passeggiaggio serale diventa allegoria della vita: «Un altro giro, le andate, i ritorni / – ammesso che si arrivi mai a sapere / se ne valga la pena o se abbia un senso / – giù nella notte, fino all'esaurimento».

Anche l'ultima sezione *Salustri* aveva in un primo momento un titolo diverso, «*Spicchi di tempo*, meno enigmatico e allineato con una trama oraziana (e di esegesi oraziana [...]) che la percorre» (*Un appunto*), e anche questa volta quello adottato è preso in prestito, con il suo consenso, da un altro poeta, Pierluigi Cappello. Il significato è chiarito subito in calce al titolo con la citazione delle parole di Cappello:

«*salustri*, in friulano, indica quel respiro d'azzurro che c'è tra una grandinata e l'altra, quella pausa nel mezzo d'una tempesta, quando la tempesta sembra diradarsi e poi raccoglie le forze per scatenarsi di nuovo. E questo lembo d'azzurro del cielo è un lembo fatto lucidissimo dalla pioggia stata o dalla grandine stata; è un lembo pulitissimo. Allo stesso modo, *salustri* indica l'istante di lucidità del moribondo in prossimità della morte, prima che la sua mente, la sua anima, frani nell'oblio. Ebbene c'è in questa parola, e in solo colpo, un'aderenza fra meteorologia e biologia ignota, sconosciuta all'italiano. Quando io adopero il friulano, lo adopero per dare carne ai miei sogni, per dare carne in una maniera che l'italiano non potrebbe mai fare».

Non c'è da stupirsi che il termine, con la precarietà assoluta dell'attimo felice che esprime, abbia attirato l'attenzione di Fo, il quale non esita a servirsi dell'espressività del

⁴⁰ Cfr. n. 13.

dialetto quando gli offre come in questo caso un'opportunità insostituibile. Dopo la *Traduvariazione* di cui si è detto, con la sua implacabile ripetizione di *tempo*, troviamo la *Traduzione* (Orazio I 11) con il testo latino in calce, proprio l'ode famosa del *carpe diem* resa in endecasillabi e settenari, quasi a separare le sorti del poeta da quelle del traduttore, che spesso si serve della metrica barbara. Non contento di essersi impadronito del carme oraziano nella riscrittura delle *Scarpe di Emma*, Fo lo ripropone qui integralmente come simbolo della propria poesia (e non solo della propria), oltre che come introduzione al resto della sezione e in particolare alla seguente *Ode* I 12, che non è di Orazio ma si immagina scritta da Ricardo Reis, l'eteronimo oraziano di Fernando Pessoa, e si pone come continuazione di I 11 alludendo al tempo stesso ad altre odi (I 22, III 26, IV 11) puntualmente ricordate in *Un appunto* per facilitare il compito al lettore. Chiusa la premessa oraziana, le *Considerazioni presenili* tornano al tema a lungo accarezzato della madre morta: «Tredici e quattordici di ottobre. / Morte di nostra madre: ventun anni fa. / Cifre, e una mole già grande di tempo. / Lei che fu viva, naufraga nel tempo». Come si vede, fin dall'inizio il discorso incappa sull'ossessiva ripetizione di *tempo*, e la parola torna un'altra volta nel testo prima di assolvere il compito di sigillare il componimento: «Se davvero i giorni, come uva / si cogliessero. E se, anziché sognarlo, / direttamente lo vivessimo, il tempo», che è una riproposizione in altri termini dell'esortazione di Orazio a Leuconoe. Dopo la poesia eponima *Vecchi filmati*, di cui già si è trattato, *In ricordo di Cesare Garboli* lega tematicamente l'epilogo del libro al *Prologo* di *Corpuscolo*. L'occasione è questa volta la commemorazione senese del critico tenutasi nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere, e *Un appunto*, oltre a fornirci questa indicazione, è prodigo di particolari riguardo alla provenienza delle citazioni incluse nel testo: la prima, «Vivi sono i morti per me, vivi: / litigo con loro, faccio pace...», vale certo, ben al di là degli scrittori del passato con cui lo studioso è in dialogo continuo, anche per gli affetti quotidiani; la seconda interessa più da vicino il cuore del mestiere: «“Garboli fu quasi ossessionato / dal vissuto che passa nella forma, nella contraddittoria perfezione” / (come l'ansa del braccio che lo appunta). // “La letteratura è pura forma: / non si spiega con le loro vite, / però ne è fatta di carne e di sangue”». La poesia di Fo può nutrirsi benissimo di citazioni impoetiche altrui, con l'aggiunta tutta sua del braccio raffigurato nell'atto della scrittura. La conclusione è affidata alla natura che sembra intervenire con discrezione ed equanime saggezza: «Dondolata da brezza, / nel vano, alla finestra, / entra oscillando la cima di un pino, / “sì, no” dice, e, a seconda, anche “no, sì”». In *Natura delle cose* il titolo lucreziano va inteso sulla scia di Pierre Boyancé, come spiega *Un appunto*, non in maniera statica bensì dinamica, poiché *natura* è in rapporto etimologico con *nasci* e dunque, sebbene *natura rerum* traduca *physis* con il significato di 'ordine naturale delle cose', conserva l'idea della formazione progressiva degli esseri. Ma questo complesso retroterra si traduce nel testo con leggerezza e semplicità a cominciare dal sottotitolo in epigrafe (*con divieto di sosta*), contrastante per prosastica banalità: «Sono quasi un anziano inosservato. / Ma oggi, camminando, / giallo e verde di un tiglio / contro azzurro autunnale, / creature fra le fronde [...]. // Più in là pini oltre i tetti, che sembravano / fiorire dalle tegole, in nebbiolina / pittorica, al mattino / non ancora levata. / Tutto così perfetto, vivo, perfino / l'anziano inosservato, e il cartello stradale». Infine in *Proiezioni*, con un brusco cambiamento di prospettiva, ci troviamo trasportati dall'«anziano inosservato» all'«alba della vita», al poeta neonato in compagnia della madre che, alla domanda di una bimba «Quando sarà che diventa più grande?», risponde «Non so... [...] Anche domani», riportando d'un colpo il passato a un futuro che tende al presente.

A conferma di quanto siamo venuti fin qui esponendo, è opportuno citare la conclusione di *Un appunto*, che meglio di qualunque nostra considerazione fornisce con finezza autocritica il senso complessivo di *Vecchi filmati*:

«Prima di intitolarsi come ora, la raccoltina è cresciuta sotto un titolo che poi ho messo in secondo piano e – se mai me ne sarà data occasione – recupererò magari più in là: *L'assente*. Di molte assenze si trama infatti questo libro; ma il primo degli assenti è chi lo ha scritto. Dagli spicchi di tempo che ha via via cercato di fermare, ora è distante, nella deriva dei giorni e spesso anche quanto a assetti interiori. In un futuro così lontano, lo sarà ancora con maggiore separatezza. Lungo le sue poi cessate 'presenze' ha cantato specialmente la bellezza femminile, in molte diffrazioni che poi inseguono anch'esse un'assenza, forse ineluttabile: quella di colei che non c'è, che forse non ci sarà mai, la somma di tutte le possibili conquiste impossibili».

Sembra una dichiarazione di fallimento del compito affidato alla poesia di fermare «spicchi di tempo», ma a ben guardare è un fallimento necessariamente connesso alla poetica stessa del *carpe diem*, assunta con la serena consapevolezza oraziana della inarrestabile fuga del tempo su cui si innesta modernamente quella proustiana relativa alla non meno inarrestabile deriva dell'io.

Dopo *Vecchi filmati* Fo ha pubblicato una *plaque* che anticipa alcune delle future linee di svolgimento della sua poesia, *Lettera di compleanno. Piccolo omaggio a Bruno Luiselli per i suoi 75 anni*.⁴¹ Delle tre sezioni, le vere e proprie *Poesie per Bruno* sono quelle che interessano meno perché già le conosciamo dai libri precedenti, anche se a *Maestro* e alle *Due poesie per Bruno e Pellico* se ne aggiunge una quarta, *Acquerelli*, che ci presenta il gatto Socrate descrivendo l'acquerello di Vittorio Fosi riprodotto a p. 15. Del tutto nuova la seconda parte, *Tre misteri*, che comprende *Quinto della gioia*, *Quarto doloroso (una preghiera)* e *Incoronazione di Maria* (inclusa nella serie in quanto «Quinto della gloria»). Sembra dunque che, dopo le poesie ispirate alle pericopi delle principali preghiere cristiane del *Libro d'oro*, Fo si sia dedicato ai misteri del rosario, anche in questo caso partendo da «quaggiù», ché i testi sono teneramente o dolorosamente invischianti di materia umana. Per ora, a quanto ne sappiamo, l'esperimento non ha avuto seguito visibile, ma, come abbiamo visto, il poeta ama lavorare senza fretta a progetti di lungo impegno e l'esito di queste prime prove è di valore assoluto. Nel *Quinto della gioia*, dopo un lungo periodo di smarrimento e di precarietà reso con una sintassi incerta e sospesa, «seguendo l'accorato affanno / di Maria in ricerca di Gesù», avviene «il ritrovamento» di sé stesso; nel *Quarto doloroso*, all'ascesa verso il Calvario sotto il peso della croce corrisponde per una coppia di sposi il tormento di una grave malattia, da cui nasce la preghiera preannunciata dal titolo: «proprio per questa croce, / liberali dal male». L'*Incoronazione di Maria* immagina il Botticelli che porta a termine il tondo della *Madonna del Magnificat*: «Poi, con pazienza pressoché infinita / di fili d'oro e sottili tracciati, / l'opera fu finita, / tenerezza attonita che invita, / della regalità, / a avvertire solo la bontà / Sua, calda e sensuale, / la premura che ci ammantava intorno e, / estesa alla natura, / suggerisce come – dolcemente – / nulla, di quanto ora dura, poi muoia. // Così, incredibilmente, / non cessa giorno a giorno / di colmarmi di gioia», dove la rima fortemente antisemantica *muoia* : *gioia* sembra dare il senso profondo dell'omaggio. Ma ancora più importante è la terza e più estesa sezione, *Figure d'angeli*, che per il titolo dantesco si riallaccia a una ormai

⁴¹ Arezzo, Tipografia Ezechielli, 28 settembre 2008. La data araldica, riportata in frontespizio e nel *colophon*, è qui sigillata da *Felicitèr*.

remota premonizione di *Giorni di scuola*. Nella lettera dedicatoria introduttiva Fo spiega la genesi di questi testi: «Le “figure d’angeli” [...] fermano schegge di incontri con persone di diversa età, natura e condizione, che in un qualche loro gesto o atteggiamento schiudono un raggio di sostanza angelica. Quella pasta divina che mi hai insegnato a cogliere fra le pieghe di certi documenti umani, e che tu stesso hai declinato, nei miei riguardi, nelle forme paterne del custode e della guida». Sono componimenti toccati da una grazia incantata. Ne diamo un esempio per tutti, scelto solo per la sua brevità, *Angelo bambina*, il primo dei due in cui si articola *Diffrazioni*: «La chiesetta era sparsa in mezzo ai campi. / Nel dipinto, a Santa Caterina / poggiava in grembo uno stelo di gigli. / Moltiplicava quei calici bianchi / sopra il suo altare un mazzetto di gigli. / Più tardi venne a incantarsi davanti / a quadro e gigli una bianca bambina. E / già la madre chiamava: “Caterina!...”».

Non c’è da stupirsi che, proprio per la sua natura di collezione di incontri occasionali, questo nuovo laboratorio della poesia di Fo si sia rivelato molto produttivo. Del resto queste figure angeliche, intermedie tra la terra e il cielo, tra l’uomo e Dio, sembrano adattissime a creare l’arduo *trait d’union* a cui anche il *Libro d’oro* tendeva. In ogni caso, ai tredici testi della *plaquette* se ne sono aggiunti altri undici in rivista,⁴² il primo dei quali, *Angelo del Botticelli*, si ricollega all’*Incoronazione di Maria* appena esaminata, dove si trova «Simonetta suo ideale», appunto per il riferimento a «Simonetta Cattaneo Vespucci, / l’Ideale di Sandro Botticelli». Alcuni di questi nuovi angeli non sfigurerebbero nella ricca galleria di ritratti femminili che abbiamo già incontrato, e tuttavia il punto di vista è diverso, costantemente rivolto verso l’alto. Eccone un esempio, *Mutazione in angelo*: «La maglietta azzurra / di quest’aspra ragazza / chiusa, spigolosa, la trasfigura. / Osa / qualche sorriso, / qualche frase civile / che la rende contigua / alla festevolezza primaverile. // La leggerezza del tessuto, il chiarore, / la delicatezza con cui fascia il tenore / atletico delle forme / traduce in fascino, in torme / di rondini, frotte / di fiori / gli errori / dell’inverno, / del suo inverno». L’ultimo dei testi in rivista, *Padre già quasi angelo*, suddiviso in due parti (*Difficoltà improvvise a deglutire* e *È importante la progettualità*), è dedicato, con forte intensità affettiva tenuta a freno da un dettato controllatissimo che si sofferma su particolari apparentemente irrilevanti, al padre ammalato. La *progettualità* della seconda parte, che si esplica nel proposito di assistere con il figlio ai prossimi mondiali di pallavolo a Roma, è ripresa in un lungo componimento, *Ingannare il tempo*, apparso⁴³ dopo la morte del padre: «Ma lui a dire il vero / si è sempre ritenuto un immortale, / con un segreto di sopravvivenza / (“Quando non morirò, / poi ve lo svelerò”). / E prende il male come una grande influenza. / Dopo una cura forte, ritornerà a spaziare, / conquistare la vita per quanto è immensa, / amori, viaggi, libri. Non la pensa / così il chirurgo, che parla di gennaio». Ed ecco allora il progetto di un grande viaggio a Parigi, a Madrid, che il poeta commenta sottovoce con il conforto di una citazione esplicita del *De senectute*: «Nessuno è così vecchio / che non creda di avere ancora un anno». In tal modo il ricordo della figura paterna è affidato a un’immagine di inesaurita vitalità.

Ma soprattutto *Figure d’angeli* costituirà, con trentacinque testi, la terza parte di *Reliqua desiderantur*, e questo non fa che accrescere il nostro desiderio di vedere pubblicata la nuova raccolta. La poesia di Fo continua ad accarezzare i temi che le sono cari, ama

⁴² In «Poeti e poesia», 24, dicembre 2011, pp. 64-70.

⁴³ In «L’immaginazione», 267, gennaio-febbraio 2012, p. 4.

variarli e approfondirli in una forma curatissima, abilmente cesellata e spesso dotta, ma sempre offerta in modo accattivante al lettore: il compito che l'autore le assegna, di fermare l'attimo irripetibile che sarebbe passato inosservato, è assolto con una bravura fondata sul pieno possesso di tutti gli strumenti del mestiere, ma mai esibita ed anzi sapientemente occultata sotto un velo di disarmata semplicità e perfino di trepidante, umana fragilità.

(Piombino)