

Ci stiamo abituando all'inferno

Atti dei Convegni per il Centenario della nascita di Marino Piazzolla

20-21 aprile 2010 - Università "Carlo Bo" di Urbino

12 maggio 2010 - Biblioteca nazionale centrale di Roma



fermenti

Ci stiamo abituando all'inferno

ATTI DEI CONVEGNI

PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA DI MARINO PIAZZOLLA

20-21 aprile 2010 - Università "Carlo Bo" di Urbino

12 maggio 2010 - Biblioteca nazionale centrale di Roma

a cura di Gualtiero De Santi

FERMENTI

Questioni metriche e musicalità

di ANTONELLA CALZOLARI

Bruno Cera in una testimonianza su Marino Piazzolla scrive: «Ero al mio primo volume di poesia, conoscevo Piazzolla da pochi mesi ma già mi era amico. Sedevamo a un tavolo fuori del bar all'esterno sul marciapiedi. Era il primo giorno di maggio che il sole era tiepido. Mi dette questo prezioso suggerimento che lì per lì mi sembrò sibillino. 'Non mettere insieme vocaboli che non siano parole'»¹.

E Pietro Cimatti a proposito de *I detti immemorabili di R. M. Ratti*: «È un dinamitardo, non riveste cariche di ufficialità culturale, non è del giro. È solo, nudamente, poeta (...) Piazzolla costruisce personaggi, è un romanziere della poesia, cala da sé una figura, la libera, la fa parlare, scrivere»².

La parola è il giocattolo letterario che Piazzolla predilige e con il quale scopre la poesia, l' "inquietudine metrica", e che sfrutta a fondo, che scava, che interroga e che "gli torna indietro" a dimostrazione della sua fiducia in essa. Una parola che percorre l'iter ascendente di un linguaggio analogico e metaforico, ove le marche dell'invettiva e dell'iperbole corrispondono a un ciclico altalenare di composizioni che, in una fisarmonica strofica e versificatoria, si contraggono e si dilatano lungo tutta la gamma della durata testuale e oscillano dalla concisione aforistica al poemetto, approdando nei porti delle più varie tipologie testuali, dalla fiaba al proclama satirico.

È dunque dimostrabile il trascorrere della poesia di Piazzolla dall'epigramma e dalla monodia greca, dalla stringatezza dei sussulti verbali, come notava Giacinto Spagnoletti³, fino ad una poesia che si fa musica, per giungere agli ultimi esiti del rumore. Mai pura percezione uditiva, però.

Dunque dai lirici greci all'orfismo, dalla monodia alla polifonia, dalla geometria al caos. Dall'apollineo al dionisiaco.

Un altro giudizio critico, quello di Giorgio Caproni: «Leggendoti sembra

¹ B. Cera, *Parole ... non vocaboli* in *Omaggio a Marino Piazzolla*, a cura di Velio Carratoni, vol.II, Roma, Fondazione Piazzolla, 1993, p. 673.

² P. Cimatti, *Un personaggio della solitudine contemporanea*, "La Fiera Letteraria", Roma, 20 marzo 1960, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 497.

³ Giacinto Spagnoletti, Prefazione a *Lo Strappo*, Manduria, Lacaita, 1984 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit. p. 465.

di entrare in un bosco di continuo stormente, con le sue continue sorprese di luci e di ombre. O, anche, sembra di ascoltare un'antica sinfonia, coi suoi bassi profondi e i suoi deliranti acuti, dove la molteplicità e complessità della strumentazione non fa che mettere in risalto, sostenendola, la varietà e agilità della melodia»⁴.

Nella dimensione poetica di Piazzolla tutto è incluso, luce e ombra, bassi e acuti, è previsto anche lo spazio per il “non suono”, per il “silenzio metrico poetico”, il poeta scrive anche il silenzio in un uso del lessico e in particolare della morfologia verbale che fa sentire pienezza e vuoto, presenza e assenza, appunto voce e silenzio.

L'isola di approdo della poesia di Piazzolla è – afferma Giorgio Bárberi Squarotti – «un luogo tutto vocale». Egli però non «si affida a una parola che tenda a risolversi in puro suono, a un verso che ricorra alla maggiore sapienza di accenti e di scansioni sillabiche per raggiungere il disincarnamento delle parole, fino alla dissoluzione del significato nella pura ventura del significante». Piuttosto giunge ad una esaltazione del significato, dell'oggetto, della situazione, con una struttura musicale, con indicazione dei «tempi ritmici»⁵.

Sinfonia buffa per l'estate consta di tre tempi, con una metrica ricca di ipometri e ipermetri e sinalefe, fin dall'esordio: «È venuta l'upupa alle otto / e il cuculo se n'è andato alle nove. / È venuta una gazza con ritardo / e ha beccato la melograna // piena di rubini»⁶. A livello lessicale una pulsante connotazione rinforza l'accentuazione metrica ricalcando il “più agitato” dell'agogica musicale: «Anche la terra, in un minuto, / compie cerimonie / tra calabroni vedovi / e mimose spavalde»⁷. Nella poesia, dedicata a Carlo Belli, distinguibilissimo è il senso panico («Si sono accese le foglie! / Sotto il volto delle Vanesse / una cetonina ha sedotto una rosa»⁸). Unitamente l'uso dell'iterazione, («la luna che sbianca / la luna dell'alba»⁹) con una intensa significazione del colore bianco e “di un uscio o l'arpa / di una finestra a conchiglia»¹⁰ in cui la geometria di quest'ultima rimanda sinesteticamente

⁴ G. Caproni, M. Piazzolla, *Sugli occhi e per sempre* (“Fermenti”, Roma, nn. 98-109, dicembre 1980), in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 492.

⁵ G. Bárberi Squarotti, Prefazione a *Sinfonie*, Roma, Ed. L'Albatro, 1984, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 474.

⁶ M. Piazzolla, *Sinfonia buffa per l'estate*, da *Sinfonie*, cit. in *Omaggio a Piazzolla*, vol. I, a cura di Velio Carratoni, Roma, Fondazione Piazzolla, 1992, p. 205.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p.209.

¹⁰ *Ibidem*.

all'onomatopea dell'arpeggio). Oppure l'incipit del III tempo: «Eccovi un giorno / col sole di sbieco. / Eccovi dieci nuvole-cattedrali / e un fiume di galli cedroni / volati dalle vetrate»¹¹ in cui l'anafora si apre ad una visiva analogia il cui movimento (galli cedroni volati) è di chiara ascendenza futurista.

Scrivono Bárberi Squarotti a proposito di *Pastorale*:

Piazzolla si affida ai correlativi oggettivi più sapienzialmente adatti: rose, acini di luce, i flauti d'aria, le colline, un popolo di uccelli canori, alberi di rarefatta e armonica grazia, danze di giovinette, e tutta una schiera di strumenti musicali, che hanno la funzione di offrire le analogie più efficaci per esprimere quella ricerca dell'essenza profonda delle cose e dei rapporti che fra di esse intercorrono. Il testo viene così a essere costruito su accenni, preliminari, proposte, che si dilatano in sviluppi ritmici e concettuali, descrittivi e visionari, ritornano su se stessi, si appoggiano di volta in volta sulla ripresentazione di situazioni e oggetti, ma, a ogni ripetizione verbale, entro una diversa funzione nel complessivo svolgersi della linea del discorso poetico¹².

Il senso armonico di Piazzolla esalta il rincorrersi e l'intrecciarsi dei motivi e dei temi, coniugando visività e concettualismo all'interno di un fitto reticolato compositivo in cui il simbolo spesso si affaccia a traslocare il senso proprio dell'immagine e della parola nella dimensione dell'altrove e dell' "altroquando". L'incanto sconfinava nella profezia apocalittica, che non cela il terrore nei confronti della storia e della sua violenza, nei confronti delle minacce dell'era atomica.

In *Rapsodia in minore* il metro si fa veloce e prescrittivamente consolatorio nella considerazione, di leopardiana memoria, della dolcezza dolorosa del ricordo, vero protagonista esistenziale dell'uomo. I versi sono brevi e scattanti: «Sovente è la luna a chiamarti / E laggiù te ne vai. / Laggiù rintracci / Il fanciullo che scotta / Nell'aria dei giuochi / E riscopri la calce / Le macchie del cielo / L'ombra che fanno le case / Quando suona il sole / All'arpa dei raggi»¹³.

Non più il nitore dell'alba ma l'ombra, il negativo fotografico, il corri-

¹¹ Ivi, p. 211.

¹² G. Bárberi Squarotti, op. cit., pp. 474-475.

¹³ M. Piazzolla, *Rapsodia in minore*, da *Sinfonie*, in *Omaggio a Marino Piazzolla*, cit., p. 215.

spettivo dell'oggetto nella tonalità musicale minore. Tra la musica della natura e la musica umana si consumano le immagini semantiche della vita fisica e metafisica e della storia, troppo spesso alternative.

Ampia la scelta dei versi: quinari, senari, settenari, ottonari, decasillabi, dodecasillabi fino alla litania e alla sperimentazione, con una preferenza per settenario e endecasillabo. Endecasillabo che «presenta, nella apparente regolarità delle sue undici sillabe, un ritmo che varia continuamente non solo per la disposizione degli accenti, ma per la combinazione ogni volta differente di parole e di sintagmi, di suoni e suoni che si accoppiano o si ripetono con effetti sempre diversi»¹⁴.

Una opulenza già notata da Mario Petrucciani che indirizzava a Piazzolla questo giudizio: «La tua poesia si distingue per la ricchezza, l'imprevedibilità, l'originalità dell'invenzione: perché non è prigioniera di mode e di modelli, perché non concepisce la scrittura (molti oggi cadono in questa trappola) come gioco, o come esibizione»¹⁵.

Il percorso di Piazzolla parte da quella che Antonio Motta definisce dimensione lirico-evocativa, caratterizzata da «cadenze foniche e ritmiche eccessivamente ricercate» con preponderanza di un verso libero musicale anche per l'incidenza delle liquide che contribuiscono a dare un effetto di indefinitezza malinconica. Evidente in *Horizons perdus* (1939) e *Caravanes* (1939), tale atmosfera permea anche il poemetto mitologico *Pèrsite e Melàsia* (1940) di chiaro stampo decadente, con ampie spruzzate di diminutivi e vezzeggiativi (violette, piedini, tendine, scarpine, lettuccio) che da uno scenario vagamente panico e dannunziano si bagnano di crepuscolarità.

Ma se davvero qui vogliamo ritrovare un antenato esso è senz'altro in quello che Motta definisce «leopardismo piazzolliano mediato attraverso la presenza cardarelliana (...) per quel fluire del verso in pause interrogative e meditative sull'onda dell'endecasillabo e del settenario. E ancor più per la costante reiterazione a risolvere il discorso in soluzioni moralistiche e in un'autobiografismo in cui l'io si confina ai limiti di una storia privata il cui contrassegno è la negatività e l'emarginazione esistenziale»¹⁶.

¹⁴ E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 24.

¹⁵ M. Petrucciani, *Scrittura non come gioco o esibizione* ("Fermenti", Roma, nn. 98-109, dicembre 1980), in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p.493.

¹⁶ A. Motta, *La poesia di Marino Piazzolla*, "La Capitanata", genn.-dic. 1975, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit. p. 510-511.

Segue un periodo tardo ermetico (*Elegie Doriche*, 1951, *Lettere della sposa demente*, 1952, *Esilio sull'Himalaya*, 1953, *Le favole di Dio*, 1954) caratterizzato da una versificazione a volte paratattica ed epigrammatica atta a suggerire il binomio sogno-realtà. In particolare in *Lettere della sposa demente* proprio la condizione demenziale si ammantava di un'eco di svelamento dell'intero discorso poetico, tramite un uso massiccio dell'endecasillabo, del quinario e del settenario nei quali si innervano frequenti infiniti verbali che apparentemente inscrivono la vicenda in una fumosa dimensione temporale avallata da una vaporea scelta linguistica e semantica.

Nelle *Lettere* il vocabolario piuttosto esiguo corrisponde alla chiusura dell'esperienza vissuta dalla sposa.

Il viaggio di Piazzolla non ha soste e prosegue fino ad arrivare a *Gli occhi di Orfeo* (1964) in cui il fiabesco del verso libero si snoda in un capriccioso stile baroccheggianti, molto più colorito e coloristico, e dove la parola diventa anche gioco fonico, straripando in un movimento trascinate mai sperimentalismo fine a se stesso. Come in: «Sanguina il canto del gallo / Getta neve la statua / Dagli occhi assenti / S'arricciasse nella conchiglia / Il brusio della terra // Quante stelle, negli occhi, / Inchiodano la notte!»¹⁷. Su su per questa strada si giunge a *Ballata per mille ombre* (1965) in cui torna la dimensione evocativa in un'aura di allontanamento temporale: «Ce ne andremo insieme (...) incontreremo un tronco (...) verrà una gazza (...) verrai vestita con la pelle chiara (...) poi ce ne andremo sul vulcano spento (,,) sosteremo un minuto assai distratti»¹⁸. L'uso del futuro e dell'endecasillabo qui denotano il gusto narrativo di un genere, quello della ballata appunto ridondante di anafore, rime, assonanze e consonanze tali da conferire al verso un andamento da filastrocca talora ironica talora amara.

E quando Antonio Motta chiede a Piazzolla a quale opera tenga di più, così egli risponde: «Le opere nelle quali mi sono maggiormente impegnato e alle quali tengo di più sono: *Lettere della sposa demente*, *I detti immemorabili di R. M. Ratti* (altro personaggio poetico) e *Viaggio nel silenzio di Dio*». E poi:

Nel Viaggio nel silenzio di Dio non c'è affatto 'uno scivolamento verso certa avanguardia' (...). Devi sapere che sin dagli anni trenta io elaborai una

¹⁷ M. Piazzolla, *A Leonardo Sinigaglia*, da *Gli occhi di Orfeo*, Roma, Ed. Ippogrifo, 1964, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit. p. 66.

¹⁸ M. Piazzolla, *Viaggio di nozze al paese di nessuno*, da *Ballata per mille ombre*, Roma, Canesi, 1965, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., pp. 69-70.

poetica che è andata sempre più evolvendosi e sviluppandosi. Quel che in poesia scrivono oggi gli sperimentalisti o i poeti dell'avanguardia, io l'ho scritto circa quarant'anni fa, al tempo del Dadaismo, del Surrealismo e della scrittura automatica (...) Gli unici ai quali devo giudizi molto vicini al mio mondo poetico sono stati Giuseppe Aveni, (Villaroel con ritardo), René Méjean, qualche volta Alberto Frattini, Pietro Cimatti e soprattutto Corrado Govoni, che avrebbe voluto includere la mia lirica *Il Mattutino delle Tenebre* al posto di onore della sua antologia *Il fiore della poesia italiana* ¹⁹.

Nel dialogo con Velio Carratoni apparso su "Fermenti", n.4, anno VIII, 1977, Piazzolla afferma:

Per poter capire e giudicare la mia poesia bisogna partire (come diceva Gide), dai greci, passare attraverso Virgilio, Dante, Petrarca, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Apollinaire e scoprire gli apporti più originali della poesia spagnola e della poesia espressionistica tedesca. Un intreccio complesso che sfugge alla mania che hanno i critici accademici e militanti di incasellare agevolmente un poeta e d'ignorare il poeta che sfugge ad essere collocato in un loculo precostituito ²⁰.

E nel seguito della risposta mette al primo posto Govoni tra i poeti, gli scrittori e i critici che lo hanno letto, compreso e giudicato con immediato e meditato criterio critico.

Più avanti si esprime in questi termini rispetto alla diatriba tra lirici di ieri e poeti innovatori:

Gli innovatori, in verità, ben pochi, gravitano intorno a Pound, Apollinaire, Tzara, Eluard o a René Char. Si è passato da un eccesso all'altro senza che si sia sviluppata quella che Leopardi considerava appunto "potenza creativa del linguaggio poetico" cioè far scaturire da una libera creazione alogica della lingua (da non confondersi con l'automatismo endofasico) una poesia nuova capace di eccitare l'immaginazione e la fantasia nel poeta e nel lettore ²¹.

È individuabile nella poesia di Piazzolla quella componente ludica, di

¹⁹ A. Motta, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 719.

²⁰ V. Carratoni, *Dialogo con Marino Piazzolla*, "Fermenti", n.4, 1977, in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., pp. 720-721.

²¹ Ivi, pp.723-724.

ironia e autoironia, di «uccisione della retorica» che bene viene messa in luce per la figura di Gozzano da Edoardo Esposito, con una metrica a volte di tipo narrativo, «alla ricerca di una musicalità o meglio di una cantabilità»²².

Il verso è sospeso su particelle non semantiche e prive di accento tonico. Molteplici i richiami fonici interni, l'uso delle parossitone e addirittura proparossitone, delle ripetizioni lessicali con una fine attenzione al tessuto fonico e timbrico cucito attraverso iterazioni, anafore e parallelismi.

Tutti questi artifici, ed è ovvio che, come diceva Montale «non si dà poesia senza artificio», sono intesi a sospendere e dilatare il periodo, con amplificazione simbolica della parole e delle immagini.

Ma una particolare vicinanza la rintraccerei con la tecnica poetica di Govoni, il quale, nel suo viaggio attraverso il futurismo frequenta in modo personalissimo le eredità crepuscolari, liberty e simboliste. Ed anche Campana presenta tratti di inconfondibile suggestione sugli esiti poetici se non fosse che mentre in Govoni spesso il poetare è atto giocoso, pur se sempre rispondente ad una rigida norma autonoma, per Campana, di cui Piazzolla si occupa su *Il Piccolo*, è impegno morale²³.

Come afferma Esposito, in Campana c'è

la presenza di schemi o di spezzoni metrici tradizionali all'interno di più libere compagini. Tra queste micro sequenze è frequente solo l'uso dell'endecasillabo e delle rime disposte in serie alternate. (...) Il dato più evidente è la sua musicalità da una parte, la sua scrittura analogica dall'altra. La musicalità è ottenuta sia attraverso il recupero e il libero uso di versi e sequenze ritmicamente tradizionali, spesso scanditi dalla rima, sia attraverso un fitto gioco di echi fonici, di iterazioni lessicali e di parallelismi sintattici²⁴.

Tale «andamento sinfonicamente complesso» non può non essere visto come una eredità fortemente acquisita da Piazzolla, il che ne fa non una monade nella costellazione poetica del Novecento, anzi lo inserisce a pieno titolo in una ricerca impegnativa ed impegnata. Così la «funzione prosastica dell'enjambement» di marca sbarbariana che dà «sinuosità» al ritmo contribuendo a creare un «tessuto musicale», è pure al nucleo di tanta crea-

²² E. Esposito, op. cit., p. 42.

²³ M. Piazzolla, *Orfismo di Campana*, "Il Piccolo", 16 giugno 1959.

²⁴ E. Esposito, op. cit., p.53.

zione di Piazzolla. (Sbarbaro scrive così a proposito di *Le Favole di Dio*, su *La Fiera Letteraria*: «*Le Favole di Dio* mi sembrano un libro di vera poesia, uno di quei pochissimi che sento e che mi rileggerò. Fatto per me ormai raro, data la mia quasi sordità a troppe nuove voci») ²⁵.

Del resto è lo stesso Govoni che nel 1964 allorché esce *Il mattutino delle tenebre*, a lui dedicato da Piazzolla, lo ringrazia in questi termini: «*Il mattutino delle tenebre* è una poesia meravigliosa, una poesia che se fosse stata scritta da uno di quei poeti che oggi vanno per la maggiore, avrebbero gridato al miracolo. Ma l'hai scritta tu, caro Piazzolla, e resta miracolo per me. Se tu me l'avessi data a suo tempo, l'avrei messa al posto d'onore della mia antologia, da S. Francesco ai poeti d'oggi» ²⁶.

E come ricordava Anna Santoliquido:

Un articolo pubblicato dal Nostro, in occasione della morte di Corrado Govoni, *Per Govoni fu un calvario in Persona*, Anno XI, nn.6-12, Roma, giugno-dicembre 1970 «è esplicativo del suo pensiero. In esso si colgono l'amore per la poesia, il rispetto dell'amicizia, il rapporto con il territorio. Egli definisce il poeta "mercante di cose inutili", evidenziandone la stravaganza, l'ingenuità, le qualità percettive, la vocazione. Differenzia il letterato dal poeta e distingue i veri poeti dalle "striminzite allegorie di poeti (abili nell'arte di far politica letteraria)". Scrive dell'amarezza, della solitudine, dell'oblio, della morte» ²⁷.

Piazzolla è incluso nella antologia di Corrado Govoni *Splendore della poesia italiana* ²⁸ e si occupa di Govoni anche su *Il Piccolo* ²⁹.

Il ritmo è in particolare l'elemento che fa la differenza in Piazzolla, un elemento che si avverte come scarto dalla regola, e che permette, tra tendenza lirica e tendenza narrativa, di conservare la musicalità in quanto essenza significativa e significante del verso stesso, unità di misura del discorso, "factor" e "factum" del discorso poetico stesso.

Nel ritmo però si rintraccia il riproporsi di una "frase musicale" infinita-

²⁵ C. Sbarbaro, *Le Favole di Dio*, "La Fiera Letteraria", Roma, 14 agosto 1960 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 489.

²⁶ C. Govoni, *Il mattutino delle tenebre*, "La Fiera Letteraria", in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 489.

²⁷ A. Santoliquido, *Il silenzio e la parola*, in *Omaggio a Piazzolla*, vol. II, op. cit., p. 658.

²⁸ C. Govoni, *Splendore della poesia italiana*, Milano, Ed. Ceschina, 1958.

²⁹ M. Piazzolla, *Candore di Govoni*, "Il Piccolo", 25 febbraio 1958

mente moltiplicantesi: il che ha ragione d'essere a fronte di segnali semantici lucidamente posti in essa e in virtù della sua collocazione nella macrostruttura della strofa. C'è unione di suono, senso, musica, pensiero.

Con il verso libero piazzolliano la musicalità non è più soltanto esornativa. Ma allora cos'è?

Gustave Kahn, teorizzando il verso libero francese accampava alcune condizioni fondamentali: a) la lunghezza del verso e il suo ritmo devono essere dettati dall'idea poetica; b) la rima deve poter essere surrogata dall'assonanza e soprattutto dall'allitterazione come nuova strutturazione armonica del verso; c) anche la strofa come il verso deve essere modellata liberamente secondo il movimento del pensiero. Si parla di liberazione metrica in un Govoni che per esempio sfalda l'endecasillabo nella prosodia, nell'accentuazione. E si giunge così, a detta di Giuliano Manacorda «alla libera scelta del verso che alterna le forme sciolte a quelle chiuse, un linguaggio fortemente discorsivo e comunicativo che si affida in primo luogo alla pura enunciazione delle cose collocate in elencazioni paratattiche di immediata rappresentazione»³⁰.

Ecco dunque risuonare una poesia inarrestabile che in Piazzolla diventa parola inarrestabile, in «nuove configurazioni di immagini e di suoni», vedi Ferroni che esprime «meraviglia per l'emergere di una realtà non codificata dai canoni tradizionali, di un mondo in cui si mescolano il basso e il sublime, il quotidiano e l'eccezionale, il residuo di antichi mondi e l'invenzione di mondi del tutto nuovi»³¹. E il giudizio potrebbe calzare a pennello per il Nostro.

Ora se Govoni, Corazzini, Palazzeschi, aprono, a detta di Luperini³², il nostro novecento poetico è vero che le ascendenze simboliste in Piazzolla, così come in Govoni, vengono ridiscusse, rimescolate, aggiornate; il metodo è quello dell'accostamento analogico, seriale. Del resto nella parola govoniana si avverte fortemente il piacere poetico per il frammento nel senso del saper cogliere gli attimi dell'esistenza interiore ed esterna, al di là del puro gusto estetico al contrario in una sentitissima necessità di concretezza dell'immagine seppure in un'aura fantastica e fiabesca in cui spesso trova posto il ricordo dell'infanzia. E così pure in Piazzolla è possibile reperire la «violenza immaginativa – nel senso della forza e della vividezza – e quella

³⁰ G. Manacorda, *Storia della Letteratura Italiana tra le due guerre 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 87-88.

³¹ G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, vol. II, Milano, Einaudi Scuola, 1992, p. 915.

³² R. Luperini, *Il Novecento*, tomo primo, Torino, Loescher Editore, 1981, p. 10.

inesauribile esplosione analogica» che Sanguineti ha visto in Govoni.

Ma per concludere va ribadito che tutto l'exkursus poetico di Piazzolla discende da quei primi anni francesi, quelli della formazione culturale del poeta, che resteranno indelebili a segnare per sempre la più genuina marca della sua poesia, lucidamente ravvisata da Gualtiero De Santi in questi termini:

Piazzolla non è infatti un musagete della decadenza e della "débauche". La sua scrittura è invece il processo annientativo dello schema contenuto nell'abbozzo iniziale. Così essa arriva a dimostrarne e registrarne l'invalidità. Per questo la struttura lirica tratta in luce dal profondo di sé fa spirare e germinare nuove immagini. Insomma l'architettura tematica in tanto vale in quanto riesce a far albeggiare nuove occorrenze. Le quali si affermano e sussistono provvisoriamente nello sbattimento dei motivi cui si affida l'espressione. Scrostandosi sulle strofe libere avvicendate senza regolarità. Sciogliendosi da troppo pressanti e esigenti legature compositive e da ogni richiamo di segno realistico, nel quale inescusabilmente esse finirebbero ingallionate e impagliate³³.

APPENDICE

Da *Elegie Doriche* (1951)

L'ala

*Terreno tempo, voli,
e già maturo ho il cuore.
Non vale l'invecchiare,
svanire alla memoria.*

*Come una festa spenta
S'eleva la mia vita.
E m'è rimasta l'ombra
Al corpo prigioniera come un'ala.*

Settenari con ritmo giambico, nel 5° verso ritmo trocaico-giambico e sillabazione proparossitona, con sinalefe (questo verso suddivide il testo in

³³ G. De Santi, *Le stagioni francesi di Marino Piazzolla*, Roma, Fermenti, 2006, p. 23.

due sezioni: una quartina e una terzina).

Tra il penultimo e l'ultimo verso: enjambement. Ipermetro con sinafia.
A chiudere un endecasillabo in stile narrativo.
Preponderanza di vocaboli piani e tronchi.

Distanza

*Il gallo favoleggia ...
Calante è già la luna.
Amore, non rispondi
Da tanta lontananza.
Più vasto si fa il mondo
E resto insonne
Ad aspettare, come un tronco, il sole.*

Settenari giambici. Il penultimo verso è un quinario, verso che interrompe il ritmo e costituisce una pausa, cui corrisponde un'insistenza semantica sullo stato d'animo. Nel verso finale la prosodia introduce un'ipotassi.

Da *Lettere della sposa demente* (1952)

Nelle *Lettere* c'è la frequenza della coppia costituita da endecasillabo e quinario a frenare e a concludere in senso riflessivo con un settenario, musicale e trascinate. Proprio il settenario crea il senso musicale.

Prologo

*In un villaggio delle Fiandre,
Presso un giardino,
Una donna girava per le stanze,
Ormai fuori del tempo.
(...)*

I Tempo

*Mi sento nuova e il tempo mi travolge.
Mai m'abbandoni:
Tu vibri col mio petto e resto muta,
Piena del tuo silenzio.*

*Vedessi come freme la mia veste
Se tocca il cuore.
Il viso mio s'arrossa,
Acceso dal tuo soffio.*

(...)

Altrove presenza di strofe di endecasillabi:

*La speranza qua e là porta il mio cuore
E tu con me , sereno come un lume,
Spingi la notte altrove e mi fai quieta.
Pare sia fermo come al primo giorno
Questo tremore che non m'abbandona.*

Curva melodica ascendente o sospesa (ritmo giambico ascendente):

Amore, felice inganno

Da *E l'uomo non sarà solo* (1960)

Andamento poetico anche della prosa anche nel lessico.

Io ho sempre coltivato l'innocenza come la tua eco. La terra sa questa amarezza di cercarti. Basta vedere i fiori e l'insonnia degli alberi.

Basta il tuo silenzio sul mare e tutta la notte che sbianca. Ora stiamo devastandoti. Quanta pena! Gli uomini mi sembrano distratti. La pietà si dissolve e c'è qui nebbia.

Tu non sai chi ti chiama.

Tu che ci scavi a distanza e ti ritrovi, pentito nei nostri anni.

(...)

È difficile vivere aspettandosi. Le città soltanto sanno questo segreto dell'uomo che si aspetta.

Ora sono un dannato.

Penso che nulla ho concluso; e il tempo mi brucia.

Potrei andarmene dove la solitudine ci lava da ogni vizio.

Ma la città è come la continuazione delle nostre ossa.

Inni per nani musicieri di Cols – poeta domenicale

*Si Il can
Fa Del Re
D'ì. Cane
Si Non è.
Va Se non
Li È can.
Ogni È certo
Dì Un Re.
È così. Cane di un Re.*

Da Inni ebraici

Acuto in do bemol maggiore

*Do
O
Non do?
Se dò
Do.
Do
Poco,
per poco
ma do.
Non do?
Mi dò!
Do
A me:
Sono
Un Re.*

In Viaggio nel silenzio di Dio (1973) c'è assenza di punteggiatura tranne punti interrogativi su domande esistenziali e retoriche.

*(...)
Dunque?
Perché morire?*

In *Sugli occhi e per sempre* (1979) il verso è ormai ipertrofico ma viene ripristinata la punteggiatura.

Per giungere a *Dolore greco* (1983) in cui il verso e la strofa sembrano ridursi e contrarsi in una sorta di contrappunto.

D'un usignolo che fu

*Resti, sulla mia cenere,
Una nota*

*E d'un felice amore,
Nitido,
Il silenzio.*

In Sinfonie (1984) l'andamento è grandioso, consono alla categoria musicale, quasi enfatico ma il messaggio è divertito al limite del gioco e della presa in giro.

*È venuta l'upupa alle otto
E il cuculo se n'è andato alle nove.
È venuta una gazza con ritardo
E ha beccato a melograna
Piena di rubini.
Alle dieci due raggi hanno trafitto il melo.
(...)
A quest'ora la dalia
Si mette in decolté,
nei pressi del cipresso
che porta la tuba
e un frak di zecca.*

I sostantivi-lessemi sono spesso accompagnati da aggettivi in posizione finale di verso con uso della rima imperfetta.

*(...)
Una camelia va sposa
A un garofano guappo
Oratore sindacalista
Venuto dal confine coatto*

I versi pullulano di diminutivi e vezzeggiativi.

*Che dire delle margherite sartine?
Tra i fili d'erba ricamano fazzolettini
Da mettere sullo stelo a mezzogiorno.*

Presente anche la rima interna:

Mille mughetti fanno da confetti

Con *Il pianeta nero* (1985), Piazzolla arriva ad una grafica movimentata ed inquieta, nell'opera si può rinvenire quel principio estetico che Gino Raya definisce "arte come danza".

Opere con titoli musicali:

Elegie doriche (1951)
Adagio quotidiano (1958)
Ballata per mille ombre (1965)
Minuetto per ombre sole (1970)
Per archi impazziti (1970)
Sinfonie (1984)

P.S. Molti saggi di Piazzolla riguardano proprio la musica e i musicisti. Scrive i *Momenti Musicali* su Grieg e Debussy, Mozart e Vivaldi, Paganini e Scarlatti, Stravinskij. E ancora la prosa d'arte: *Con Beethoven nella bufera* e *Ravel e Agazarian*.