

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

L'Angelo sugli occhi.

Alla ricerca delle “parole antiche” in *Sugli occhi e per sempre*

di MARCO TESTI

*Odo la campana di là dal chiaro
giorno di festa e lei nascosta
più che nel buio all'ombra di un dolore
che la reggeva lieta in altre stanze
e l'udirli cantare mi aiutava
a sperare anche se mesto
mi giungeva il senso di parole antiche
come di un breve sogno anche per lei
la giovinezza spenta
finita in un lamento di canzone
del tempo andato
odo i suoi passi ancora e il fiume
di polvere lucente l'accompagna
anche se morta
la madre è vera come il sole
e pur soffrendo in umiltà si cangia
in luce per i figli
scioglie il suo pianto in note
ed ha memoria più che di sé di noi
vivi nell'ombra come in una luce
in lei certezza e null'altro.¹*

Le “parole antiche” di Piazzolla emergono da questa stanza che fa parte del IV tempo della *VII sinfonia*, sezione terminale di *Con gli occhi e per sempre*. La sinfonia rappresenta il coronamento di uno sforzo che non è solo poetico, ma umano, da qualsiasi punto di vista lo si voglia vedere: trovare l'eco perduta del Verbo dentro l'esistente, partecipare – non capire – alla circolarità dell'essere attraverso l'accettazione dell'apparente contraddizione del movimento e dell'unità.

¹ M. Piazzolla, *Sugli occhi e per sempre*, Roma, Fermenti, 2003, pp.151-152. La prima edizione per il medesimo editore è del 1979. Abbiamo in questo caso trasformato le iniziali maiuscole di ogni verso in minuscole per evidenziare il movimento e la fluidità della composizione.

La poesia di questa raccolta non ha l'ambizione di far riascoltare il suono di quel Verbo iniziato miliardi di anni fa: l'azione umana dell'*udire* porterebbe fuori strada. Da quell'inizio le parole umane non sono state altro che pallido simulacro, nostalgico richiamo, e talvolta occorre giocare con esse, portarle ai limiti della loro potenzialità per poter tornare alle origini: questo è stato probabilmente il ruolo della stagione surrealista di Piazzolla, arrivare all'apparente non-senso per scoprirne finalmente la capacità evocativa, come se fossero frammenti di un'eco a sua volta generata dal Verbo primigenio.

Nella *Sinfonia* di Piazzolla vi è lo spasmodico tentativo di conciliare le parti con il tutto, di trovare il senso di tutto persino nel sasso, nella foglia. Certamente prima di questo vi sono stati esperimenti di immersione nella natura, come quello dannunziano di *Alcyone*, o quello pascoliano di *Myricae*, ma nel primo caso vi era eccessivo compiacimento e nel secondo, quello pascoliano, mancava il senso epico e quasi religioso della ricerca dell'origine.

Qui siamo in una dimensione diversa, che certamente tiene conto dei due poeti, ma che va verso altri lidi ed ha altri obiettivi. Anche nella strofa prima citata assistiamo a consonanze pascoliane (che tra l'altro sono operative in tutta la sezione): le campane, il richiamo all'umiltà, la memoria dei morti, il senso di dolore che pervade l'esistenza. Però qui riaggalla il senso di *parole antiche*, che in Pascoli manca. Quelle parole sono eco di qualcosa che insieme è storico ed archetipico: quelle della donna amata, certo, e quelle della madre, figura ricorrente nell'opera di Piazzolla. Ma queste parole, soprattutto quelle della madre, posseggono il dono dell'essere-per-l'altro: celano l'energia primordiale che dà la vita, segno dell'essere che non vive in sé e per sé ma che si sporge verso l'altro. L'amore della madre rende sopportabili i cambiamenti della spossante ruota della vita, perché il movimento di quell'amore dimentica se stesso per offrirsi in dono.

È il gioco della luce che diviene ombra per sé, pur di donare, ancora in un movimento circolare, la luce agli altri. Il ricordo delle persone amate è doloroso, perché per un attimo se ne piange l'assenza e si teme l'assoluta vanità del ciclo delle esistenze. Insorge il dubbio fatale che questo amore si perda nella vanità del tutto, e talvolta questo dubbio diviene certezza: anche l'amore gratuito, il sacrificio di sé è materia che si trasforma nella fornace delle esistenze.

Non c'è dunque salvezza dall'oblio della materia? La poesia non può offrire riposte ma solo trovare un senso profondo, ed è forse questa la risposta che conta. Il senso esiste, perché il cuore dice che le parole *antiche*

della madre e dell'amata non sono episodi staccati e destinati alla ruota della molteplicità, ma, come si diceva prima, *analogon* di altra parola, anche se Piazzolla non ha in questa opera ambizioni teologiche.

Qui la poesia diviene poema cosmogonico. La vita insegue la fine e la fine corteggia la vita non dall'esterno di una visione razionale della materia, ma dall'interno stesso di questo inarrestabile *sì* cosmico che non ha spiegazioni. Piazzolla è vicinissimo in questi episodi a certo misticismo tre-quattrocentesco, che qualcuno ha visto ai limiti della stessa ortodossia, perché a tratti esso rivela limiti cui l'uomo non può sollevarsi.

La poesia di Piazzolla qui non va a sondare quelle ragioni, ma si involve nel movimento circolare della materia, partecipa ad esso, e in questo partecipare, non nello studio dell'origine, egli percepisce la ragione dell'esistenza. Perché una volta abbandonatosi alla necessità, sia detto in senso greco, della apparenza, allora qui intuisce il senso delle cose e sente risuonare dentro l'antica eco perduta delle parole antiche:

*E allora scoppia l'Eden
Senti che Dio si stende alle tue spalle
Come un suono di stelle
Calme sul cuore*

*Il senso del finire è il tuo silenzio
Che s'alza e scopre che la Croce
È il rifugio di Cristo
Amico dei gigli un tempo
E qui l'amore eterno in ogni luogo.²*

Qui i ricordi di Villon, il cantore del bel tempo andato, dei Vangeli e delle cosmogonie antiche divengono un tutto con la propria musica, che non è solo quella che scaturisce dal verso, ma da quel frammento d'eternità che gli trasmette la sensazione di unità con il tutto. La poesia è riuscita a pacificarsi con la perdita e l'oblio attraverso la dimenticanza della propria parola e l'immersione arrendevole in quel tutto. Solo l'esempio delle donne amate, la compagna e la madre, può mediare tra l'egoismo di una esistenza che non accetta la propria finitudine e l'amore che fa dimenticare sé. Qui, nell'accettazione della continuità non individuale dell'esistenza c'è il raccordo con l'altro grande esempio di ricerca mai finita del senso

² M. Piazzolla, *VII Sinfonia*, quarto tempo, in *Sugli occhi e per sempre*, cit., pp.154-155.

nella natura di Pascoli e contemporaneamente il richiamo al raccordo terra-cielo del *Faust*, mediati dai motivi del suono delle campane nell'uno e dei cori angelici nell'altro, elementi ambedue presenti in Piazzolla:

*Mattini lieti come fiori accesi
E dipinti cogli occhi in un sereno
Stare nel dolore
E poi per sempre e in alto
Il suono fresco delle stelle
Sorelle delle tenebre
Già scese in noi*

*L'amore è questo tuffo
In uno scampanio
Che s'udrà morendo (...).³*

In poche parole Piazzolla trova un senso nella continua trasformazione delle cose che Pascoli non è riuscito ad accettare fino in fondo. Il poeta romagnolo si è fermato alla poesia dei morti, al di qua di una vera e propria cosmogonia finalistica, che invece Piazzolla tenta oltre il punto di arrivo pascoliano, la morte.

Il ricordo dei morti è strettamente legato in questa sezione al motivo dell'angelo:

*E gli angeli sono veri perché sanno
Tutta la nostra vita
E la memoria che crediamo nostra
È un loro dono per gli occhi.⁴*

L'angelo dunque è davvero l'annunciatore di una *parola antica* non più pronunciata. Al termine del poema, lo stesso poeta appare stupito della rivelazione, che pure egli aveva intuito nel farsi dell'opera: il linguaggio dell'infanzia, i ricordi dei giardini perduti, l'amore della donna e della madre non erano solo parvenze abbandonate alla morte e al nulla, ma lontani echi di qualcosa perduto un tempo immemorabile, da cui ci siamo allontanati e di cui avevamo perso memoria.

³ Ivi, p.159.

⁴ Ivi, p.160.

*Perché dunque soffrire
Se il paese di Dio già si sparpaglia
Sulla nostra infanzia
E si accende su noi
Anche se morde il sangue
Il dolore di crescere in noi stessi?*⁵

Gli angeli di Piazzolla non hanno che questo ruolo, riportarci agli occhi lo scenario del giardino perduto a cui solo l'amore può permetterci di riavvicinarci.

*Oh! Ricordare è amare
E ciò che fu non muore
Ma vive e ci sbianca
Come accade da sempre
Nei lunghi pleniluni
All'aria che si eterna e in Dio s'acquieta.*⁶

Il senso umano delle parole antiche non era nella teologia, nella retorica, nelle ontologie e nella ragione, ma solo nell'atto di amare. Senza la donna che ha amato e senza la madre che ogni cosa ha donato, l'antica visione edenica sarebbe tramontata per sempre e ci avrebbe sprofondato nel regno dei morti. Le parole antiche non sono altro che le azioni dell'amore che lasciano una lunga eco che ci permette di ritornare nella casa perduta.

Non è un caso che l'opera intera inizi con il richiamo all'*incipit* giovanneo, attraverso l'accentuazione dell'elemento aereo («Prima della parola c'era l'aria / con tutto il colore di Dio», p.11). Il "colore di Dio" e le "carovane di nubi" sottintendono *in absentia* l'azzurro, che a sua volta è una percezione terrena che allude al colore degli abissi. Gli stessi abissi da cui nasce la voce, abissi fatti di *prima*, prima dell'espressione, quando tutto è ancora nella Patria perduta, nell'indistinto dei mistici. Ed infatti, alla fine della prima parte del poema, nella sezione che gli dà il nome, c'è una stanza emblematica:

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ivi*, pp. 161-162.

*Solo come il vuoto
In una notte oscura ove a tastoni
L'anima si cerca e si racconta
In cerca di un nuovo abisso*⁷

che richiama ovviamente San Juan de la Cruz e alla sua terribile ma divina *notte oscura*. Le tracce di questo indistinto unitario sono nella unità fisica della vita, nel suo inesausto trasformarsi al di là delle umane identità: «Mi fu detto: sei colomba»; «Sì fui abete in una conca»; «Sì fui cenere»⁸. La percezione dell'essere parte di un immenso ciclo non è un punto di arrivo, ma la constatazione di un passaggio verso l'enigma della creazione, in cui ogni cosa perde la propria identità e vengono sconvolti i confini tra uomo e cosa, attraverso le attribuzioni di motivi antropici alle cose inanimate e viceversa («i muri sanno d'esser bianchi»⁹), recuperando elementi che vengono da molto lontano nell'esperienza poetica di Piazzolla, a iniziare dal surrealismo e che in Italia sono stati mutuati da ben pochi: Landolfi, Bontempelli e Savinio tra tutti.

Il molteplice tende a tornare unità e la natura, se vista con l'occhio del mistico, è l'esempio radicale di questo continuo rincorrersi di forme che nascondono l'unità primigenia:

*E allora ti volgi a Dio e sei la preda
di un lampo bianco che ti percuote.*¹⁰

La natura divina del ciclo delle esistenze non esclude il riconoscimento della necessità del molteplice. L'immagine divina che si profila in queste pagine poetiche di Piazzolla è sia un dio-persona il cui *logos* echeggia negli uomini, sia un dio-natura senza implicazioni teologiche e filosofiche:

*E qui la foglia è nessuno
La stessa eco sbatte sulla roccia
E non può udirla che Dio.*¹¹

Le differenze sono abolite nella pace del tutto in cui anche la più piccola parte del tutto è il tutto stesso.

⁷ *Sugli occhi e per sempre*, sezione che dà titolo all'intera silloge, p.27.

⁸ Le prime due citazioni a p. 12, la terza a p.13.

⁹ Ivi, p.13.

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Ivi, p.18.

La tentazione di vedervi un dio immanente è assai forte, perché qui esso è immaginato all'interno di un sogno che ha dato la vita, ma, appunto dall'interno, ed esso sembra sostare non solo nel mare e nel fulmine, che richiamano le mitologie antiche, ma negli stessi oggetti inanimati. È un dio che è presente nelle fibre terrose, che non scende, ma è esso stesso noi perché «forse è questo luogo in uno sguardo»¹².

Oltre tutto, l'unica eco che si può cogliere della parola divina continua ad essere non umana, ma impastata di materia, come in un verso del Primo tempo della *Settima sinfonia*, in cui

*Ascolto gli echi del Dio che il mare
Sbattendo a riva reca al mio orecchio*¹³

In *Sugli occhi e per sempre* è presente la dimensione del sogno, una delle poche che conservi memoria dell'abisso: «Si fa abisso nel sogno»¹⁴, e incoraggi nell'attesa dell'incontro con chi è atteso da sempre, che per Piazzolla equivale ad un «viaggio nei ricordi»¹⁵.

Attendere significa qui non un movimento verso quello che noi chiamiamo futuro, ma un riappropriarsi del proprio tempo, conoscendolo a ritroso in un cammino a-temporale di incontro con qualcosa che è già stato nostro. Non è un caso che in questa prima parte il poeta per Piazzolla è colui che

*Cammina sulle spine e sorride
Per dirti che non è ferito
Così pieno com'è
D'infanzia ritrovata.*¹⁶

La condizione essenziale della antica patria è per Piazzolla il silenzio, e l'unico modo per avvicinarsi ad esso è paradossalmente la parola; «Che dire dunque? / il poeta parla per tacere / per dire: ho ritrovato il silenzio»¹⁷. Il silenzio è la cifra dell'enigma, la pace dalla quale sono scaturiti il movimento, le opere, i giorni.

¹² *Sopravvivenze*, in op. cit., p.53.

¹³ Ivi., p.134.

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷ Ivi, p. 14.

Oltretutto, nella sezione *Il mattino delle tenebre*, presenta esplicitamente questo motivo del silenzio-presenza del *deus absconditus*, una presenza creata forse dall'uomo:

*con te si può parlare
fino all'infinito perché ti nascondi*¹⁸

Ma ancora più avanti:

*Tu che vivi in noi quando s'è muti
chini sull'ombra che ci porta altrove.*¹⁹

La vera parola pronunciata è quella non detta nell'oggi, ma rimpianta tra quelle antiche, forse mai davvero ascoltate dall'uomo, quella di un dio che

*Operi non visto
Non ombra non parola
Ma sola eternità che sale*²⁰

E non è neanche un caso che allo sprofondamento nel silenzio divino Piazzolla associ l'afasia sacra, cioè il divieto della parola che intenda dire la divinità, perché solo nel momento in cui si accetta di non parlare egli penetra in noi:

*Tu taci per l'innocenza che ti sovrasta; (...)
O tu che vivi con noi quando s'è muti*²¹

Sulla linea di Pascoli, Piazzolla privilegia la dimensione del piccolo, di quelle meraviglie del creato che solo chi sa fermarsi a guardarle può godere, perché in esse si nasconde il divino:

*La goccia lucente d'una lucciola
Che certamente è lacrima di Dio.*²²

¹⁸ Ivi, p.125.

¹⁹ Ivi, p. 128.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² Ivi, p. 15.

Nella sezione dedicata a Piero Cimatti, *Verrà l'ora che non strazia*, permane la visione di una realtà di apparenze che nasconde l'unità nascosta, in cui il molteplice è al servizio di una necessità solo in parte comprensibile: l'ordine di cui parla qui Piazzolla, quello degli orologi, non riesce a nascondere che il «tempo (è) vano»²³. Qui inizia un ulteriore segmento poematico, con la configurazione della poesia come opera prometeica:

*Ma col sangue perduto
S'alza l'uomo
Che si fa poeta
E aiuta chi scaccia il mostro
Dalla terra
Offre fuoco e luce (...).*²⁴

Piazzolla arriva qui vicino al nodo terminale, alla percezione del senso della vita. C'è un momento in cui effimero e bellezza precipitano insieme nella coscienza che il tutto manifesti la propria unicità e la propria *ananke* attraverso quella che noi chiamiamo bellezza:

*E si vedranno fanciulle
Muoversi per un gioco
Di giorni e di millenni
Fanciulle ed ombre
Sulle piazze
Per una danza effimera
Di gesti
O di voci che d'amore
Son colme per nessuno*²⁵

Il motivo orientale della danza delle cose che crea il mondo e le sue illusioni è qui recuperato in maniera del tutto personale. Emergono da questi versi la nostalgia della bellezza di cui è intuita la finitezza e l'allusione a qualcosa d'altro. Ma è presente in essi anche una diversa dislocazione di suggestioni stilnovistiche e preraffaellite: la bellezza distante delle belle signore senza pietà («voci che d'amore / sono colme per nessuno») che

²³ Ivi, p. 31.

²⁴ In op. cit., p. 32.

²⁵ Ivi, p. 33.

messe così modernamente in contatto con la danza circolare creano un *unicum* nel nostro panorama letterario del periodo.

C'è dunque un luogo, (e questo è il momento della apparente aporia all'interno della poesia piazzolliana, tra un dio-persona e un dio-natura) che noi possiamo definire come luogo nella finitezza e nell'opacità del nostro linguaggio, all'interno del quale le cose iniziano a separarsi, ad apparire, ad accadere per finire dopo aver illuso. Ma c'è anche un luogo del ritorno, in cui le parti separate tornano ad unità. C'è un modo per avvicinarsi di nuovo ad esso, per sentirne la reale presenza, al di là della molteplicità. È l'opera del genio, il genio non programmatico e non costruito, il genio-bambino, colui che ha in sé senza volerlo e senza desiderarlo la memoria della gioia dell'unità. Per esempio, Mozart. Nella sezione a lui dedicata (1973), il grande musicista è visto come traccia del divino già contemplato altrove:

*E poi fiorire accanto all'innocenza
D'un età celeste alle tue dita
Agli occhi vissuti altrove
Al cuore vero nella giovinezza*

*E tu sei questa
Null'altro sei che festa
Anche se in lontananza ascolti
Il morir d'ogni cosa e l'agonia
Che tinge il volto dell'amata.²⁶*

È certo la nostalgia dell'unità perduta, il desiderio di ritorno al luogo materno di molti poeti, richiamata con forza nella sezione *Sopravvivenze*, dedicata alla madre (1973), dove ancora si nomina il Luogo perduto e si parla del tempo dell'unità, o per meglio dire del non tempo:

*Dio forse è questo luogo in uno sguardo
Pieno di un tempo fermo.
Non più la luce intorno (...)²⁷*

²⁶ La sezione, dal suggestivo – e inusuale per la poesia italiana – titolo di *Mozart s'inchina per far felice la sua ombra discesa da uno stuolo d'usignoli*, scritta nel 1948, è come le altre compresa in *Sugli occhi e per sempre*, cit., p. 48.

²⁷ In *Sugli occhi e per sempre*, p. 53.

Annunziatore del ritorno al luogo dell'inizio è l'*angelo sugli occhi*, colui che appare ai morenti: «Chi muore ospita l'angelo sugli occhi»²⁸; è il messaggero che consente un'ultima volta di tornare ai luoghi per dare l'addio alla passeggera, ma necessaria, bellezza della molteplicità. Vera fine sarebbe l'oblio di chi è tornato nel luogo natale.

*Chi muore è pietra dal volto umano
E così Dio lo colloca in segreto, forse
In una lacrima. Nessuno è più nel sangue.*²⁹

Tornano qui due temi profondi che hanno trovato in Foscolo, Pascoli e Montale altissimi punti di riferimento: rispettivamente l'essenzialità del ricordo e della memoria nell'economia del vivere civile, la persistenza della vera vita nelle zone d'ombra e nelle cose apparentemente trite e banali, la minaccia dell'oblio che incombe se ci lasciamo irretire dal meccanismo di una *praxis* priva di effettivo valore.

*Amare è stare e poi la riva opaca riscoprire
Di là dal vuoto, in un abisso e, infine,
Capire il mondo in un addio: sostare in due
Ma pur coi morti con i vivi in pena
Se l'amore è cuore che dilata e torna
A farsi eterna giovinezza ai visi.*³⁰

Il ciclo delle esistenze non ha altra possibilità di giustificazione che accettare di danzare assieme alle cose, partecipare alle illusioni leopardiane del cuore, perché questo è il solo modo di attraversare il mare dell'esistenza:

*Un lume in alto è la mia gemma e getta
Il cuore in sé che ascolta un altro cuore
Da me nato com'eco del Dio solo, già
Pronto a morire in me perché io viva.*³¹

Si configura così la visione cosmica di Piazzolla, in cui la divinità si nasconde nella nascita e nella morte e in cui la fine assume la dimensione

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Ivi, p. 54.

³⁰ Ivi, pp. 54-55.

³¹ Ivi, p. 56.

divina della necessità e del sacrificio. L'accettazione della necessità non implica la sua assolutizzazione, perché come in un altro momento poetico coevo, quello di Tito Marrone³², anch'egli vissuto, a Roma, la vita è sentita come esilio, e l'angelo della morte è anche «l'angelo d'esilio»³³ della medesima sezione. Il dolore del ripetersi apparentemente senza senso delle nascite e delle morti è stemperato nel riconoscimento di questa interna necessità di cui l'angelo è annunciatore. Tutto muore e tutto ritorna, le rose, le rocce, la danza, lo zampillo delle fontane, le piazze vuote che echeggiano l'enigma.

Questa non è la poesia delle certezze apodittiche, e il dolore talvolta reca ombre che l'angelo non riesce ad allontanare

È verità: la morte ci rende inermi.

È una ferita che non sana più:

(...)

E questa è legge umana che s'uguaglia

Al rigoroso giro dei pianeti.

E tali giri sono il nostro tempo: un mucchio

D'ombre in fuga, e suoni che la mente ascolta

*Di là da una barriera.*³⁴

Grazie al sogno però si apre uno squarcio nelle nubi, quando «l'ombra ritrova la sorgente arcana d'un'età»³⁵.

L'angelo non reca certezze definitive, anzi, talvolta arretra, scompare per poi tornare di fronte al non senso e al dolore. Cristo qui diviene cifra non delle certezze teologiche e della pasqua di resurrezione, ma del dolore insopportabile e indicibile che si ripete nella carne umana.

E Cristo muore in te larva di luce:

L'aiuti a frasi accordo con le cose

Ed è dolore tuo la sua ferita al petto,

*Che getta sangue ed urla a un tuono misterioso.*³⁶

³² Di Tito Marrone consiglierei soprattutto la raccolta *Esilio della mia vita*, Pagine Nuove, Roma 1950. Per un approfondimento della sua poetica mi permetto di rimandare a M. Testi, *L' "esilio" di Marrone*, in *Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma*, n. 1-2, Roma, Bulzoni, 1983, pp.175-197.

³³ *Sopravvivenze*, in op. cit., p.57.

³⁴ Ivi, pp. 58-59.

³⁵ Ivi, p. 59.

³⁶ *Bach suona pianeti e galassie*, in op. cit., p.78.

In alcuni casi, il Dio stesso è esiliato tra gli uomini:

*Appoggi la faccia all'aria
Come un Dio punito a cui si addica
L'esilio sulla terra*³⁷

Un Dio che in altri casi, come nella sezione *Proclama d'assedio*, annuncia un altrove che nessuno riesce a vedere e a sopportare:

*Strozzate all'improvviso chi dice Dio
È certamente una spia dell'aldilà*³⁸

Ciò che si muove oltre le linee invalicabili per l'uomo non è, in Piazzola, argomento di teologia o di ontologia. Nella sezione *Viaggio nel paese d'iride* è qualcosa che per sua natura non è penetrabile e che nel corso dei millenni è apparso sotto infinite maschere e nomi, dai racconti di fate («tra le colonne sguscian le fate»³⁹), ai miti del ritorno dagli inferi, come Orfeo, e una Euridice che «s'affaccia dall'ombra»⁴⁰, o Prosepina la notturna.

La divinità, nella sezione *Il mattutino delle tenebre*, dedicata a Corrado Govoni, è l'emblema stesso della non conciliazione degli opposti, è «ombra dell'ombra», è «labirinto», «cuore calato nel cuore»⁴¹. Lo si attende, paradossalmente, «perché non venga»⁴². Viene a «parlare di morte / col vessillo del sole», è una «follia» che però offre la vita cui si possono offrire «le vecchie parole»⁴³. È il Dio che non può essere conciliato solo con la ragione e con l'ontologia, perché rappresenta una dimensione che è estranea alla logica e alla scienza razionale:

*Dio, tu sei stanco
Della terra che non ci hai data
Tu ci sogni come le rocce;
Ci tocchi col fulmine*

³⁷ *Il silenzio si fece usignolo soltanto per Beethoven*, in op. cit., p. 88.

³⁸ In op. cit., p.118.

³⁹ In op. cit., p.67.

⁴⁰ Ivi, p.69.

⁴¹ In op. cit., tutte le citazioni sono a p. 121.

⁴² Ivi, p. 124.

⁴³ Tutte le citazioni sono a p. 122.

*E spacchi la notte col tuo silenzio
Per vederci crescere
Nel rombo pieno del mare*⁴⁴

La fuga del dio e la fuga dal dio sono due apparenze che dicono un evento archetipo, vale a dire l'abbandono del giardino, il travalicare il suo recinto, e la condanna, o forse il dono, perché rappresenta l'emersione di un senso nella vita, è «la tua distanza / dai nostri paesi in esilio». Il senso della mancanza come motivo necessario dell'esistenza è nascosto in un emblematico distico:

*Siamo una razza che non maledice
A causa di tanto aspettare.*⁴⁵

La dimensione della poesia di *Sugli occhi e per sempre* è quella della circolarità, che assume in sé e concilia la frammentazione e la molteplicità, rielaborando e riplasmando archetipi religiosi in una poetica nuova, che meriterebbe di essere esplorata con maggior convinzione. Siamo di fronte ad un episodio in grado di reggere il confronto con le poetiche coeve, anzi, è essa stessa poetica originale che in Italia non ha riferimenti, se non in alcuni motivi di Onofri e Vigolo: nomi accomunati da un particolare orfismo, diverso ad esempio da quello di Campana, se proprio vogliamo stabilire etichette a tutti i costi per offrire un punto di riferimento a chi solo ora si confrontasse con questa silloge.

⁴⁴ Ivi, pp.124-125.

⁴⁵ Ivi, p. 125.

Tra le pagine de “La fiera letteraria”

di ANTONELLA CALZOLARI

Piazzolla comincia a collaborare a *La Fiera Letteraria* diretta da Vincenzo Cardarelli poco dopo il suo rientro a Roma da Parigi, negli anni '50, allorché, come racconta il poeta stesso in un'intervista apparsa su *Quinta generazione* (nn. 39/40) nel 1977, Cardarelli gli affida una rubrica di critica di poesia raccomandandogli stranamente di occuparsi di poeti mediocri in modo mediocre. A tale curiosa richiesta ribatte Piazzolla: «Gli risposi che mi sarei occupato di poeti degni di tale nome e che avrei scritto le mie recensioni nel modo più confacente alla mia preparazione culturale e al mio stile».

Un inizio piuttosto burrascoso, che sfocia in un rapporto altrettanto burrascoso ma senz'altro ispirato ad una reciproca stima.

Nel dopoguerra la rivista settimanale riprende un dibattito iniziato il 13 dicembre del 1925 a Milano, sotto la direzione di Umberto Fracchia, per passare poi a Roma con Giovanni Battista Angioletti, Curzio Malaparte, Pietro Paolo Trompeo, e poi ereditata da Cardarelli, Diego Fabbri, Manlio Cancogni, Giuseppe Giardina, Eraldo Miscia, Antonio Spinosa, Ferdinando Viridia, fino a giungere alla chiusura per difficoltà economiche nel 1977.

Come si può definire il ruolo di Piazzolla all'interno di una rivista che ha visto comitati di redazione composti da intellettuali del calibro di Emilio Cecchi, Corrado Alvaro, Gianfranco Contini, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio?

Oserei dire che il suo fu un rapporto di tipo mimetico. Nel senso che, attraverso la lettura dei pezzi critici di Piazzolla circa una pletora di grandi figure poetiche e artistiche contemporanee e non, è rinvenibile sempre la figura di Piazzolla stesso che, nell'espressione di giudizi circostanziati e puntuali, riaffiora in ampi e molteplici luoghi infarcendo il materiale critico di proprie considerazioni sulla poesia e sulla letteratura.

Per l'intellettuale-poeta utilizzerei la definizione di “critico della passione”, infatti egli si avvicina agli autori di cui si occupa, li conosce intrinsecamente, cerca di scavare anche nella loro umanità e trova un

contatto dialogante e coinvolto, ne rivela l'intimo celato dietro e dentro l'aspetto poetico ed intellettuale.

Piazzolla ama i soggetti oggetto della sua critica ed è per questo che i suoi articoli non rappresentano meramente occasioni di concione letteraria bensì accampano gli autori sempre al centro della scena del dibattito. Ma ecco che, nonostante ciò, ogni qual volta Piazzolla si accosta ad un personaggio, a primeggiare è, in realtà, egli stesso, per il suo disseminare particelle di quella che chiamerei "deontologia culturale" all'interno dell'analisi critica specifica. Ed è per questo che la lettura di Piazzolla critico, in particolare critico su *La Fiera Letteraria*, costituisce un doveroso compito per chi intenda, paradossalmente, conoscere non tanto il critico ma il poeta, anche al di là di talune sue intemperanze esegetiche.

Piazzolla si espone, parla di sé, forse troppo, ma ovviamente questo "di più" risulta prezioso per una sua più completa conoscenza, anche a discapito di un certo rigore formalistico. Per queste ragioni una lettura ermeneutica dell'autore su *La Fiera Letteraria* conduce alla considerazione che il suo atto critico coincide con un atto mimetico; Piazzolla si mescola, a volte si identifica con gli autori che studia e ce li ripropone potentemente impregnati della sua stessa poetica, sia quando attinge al repertorio classico sia quando tratta i suoi contemporanei.

A partire dalla fondamentale vicinanza del poeta a Leopardi quando, nel saggio *Lo spirito classico di Leopardi*, afferma che egli sin da giovane «aveva fatto il processo a tutta la cultura del suo tempo»¹ e quasi immedesimazione, anzi, con l'intento di difendersi dalle accuse di lirismo e metafisicità, quando scrive:

Senza muovere da alcuna istanza metafisica, senza nessun impeto di ribellione fallace, privo quasi di fanatismo individualistico, pur chiuso nella convinzione che il mondo e la realtà delle cose sono dominati da leggi luttuose e funeste, egli sa che l'avventura umana non può placarsi in uno strappo arbitrario compiuto dall'uomo in virtù di una presuntuosa disobbedienza alla necessità, approfondisce costantemente il rapporto tra il suo pensiero(...) con la realtà totale, (...) con la quale comunica giungendo a riflessioni che sembrano appunto antichissime, perché attuali e, senza dubbio alcuno, modernissime.²

¹ M. Piazzolla, *Lo spirito classico di Leopardi*, "La Fiera Letteraria", 21 maggio 1961 in *Omaggio a Piazzolla*, vol. I, a cura di V.Carratoni, Roma, Fondazione Piazzolla, p. 241.

² *Ibidem*.

Piazzolla poeta è costantemente sollecitato da una necessità di scrittura, anche autofagica, e da una radicata coscienza di un retaggio antico e fondante che grida tale necessità scrittoria e poetica. E ancora nel mettere in parallelo due elementi equidistanti ovvero realtà e uomo, egli precisa :

Leopardi, al contrario degli artisti, dei poeti e dei filosofi romantici italiani e di altri paesi d'Europa, pensa costantemente, riflette con accortezza e vigilanza gigantesca perché sa che i due elementi della meditazione, la realtà e l'uomo, devono coesistere proprio nel momento in cui l'uomo prende coscienza dei suoi limiti e con tale coscienza si distende nella realtà naturale ed umana con la sola ansia di chiarire in modo profondo questo tragico urto, arrivando a ordinare ogni idea e sentimento in una costruzione solida, oggettivata in parole che diventano quasi personaggi talmente sono veri, talmente vibrano della sua stessa umanità collocandosi, in modo altamente musicale, sulla pagina destinata a sopravvivere.³

E qui si veda l'ansia piazzolliana di trarre la parola dal logorio cui è quotidianamente sottoposta per metterne in luce l'aspetto artificiale, se vogliamo, in un comunanza ideale con la poesia simbolista, alla ricerca di una sorta di incanto posseduto dalla poesia così come dalla musica.

Vicinanza riscontriamo anche con Emilio Cecchi prosatore «costantemente incline alla esigenza di rendere originale ogni intuizione»⁴ ma mai sconfinante nell'estetismo e nel vuoto artificio, grazie all'attenzione ugualmente ripartita tra “parola” e “pensiero”. Mimetismo che si rivela anche in ambito stilistico: «stile testo, contratto, animato da un allarme logico e da un'alta tonalità lirica», scrive Piazzolla⁵.

Nell'articolo dal titolo *Profilo di Emilio Cecchi* Piazzolla prende in rassegna alcuni *topoi* del suo proprio stile (ironia e tono elegiaco, favola, ecc.) che annovera come tipicamente italiani. Non tralascia una figura da lui ampiamente utilizzata in poesia, l'analogia, quando afferma: «E anche quando lo scrittore sembra che indugi sulle cose quasi insignificanti, in verità scopre quei rapporti profondi e complessi che legano le immagini a tutta la vita»⁶. Inoltre, valutando l'opera critica di Cecchi, ne sottolinea l'autenticità dell'approccio, scevro da una qualche «teoria estetica congegnata

³ Ivi, p. 242

⁴ M. Piazzolla, *Profilo di Emilio Cecchi*, “La Fiera Letteraria”, 19 febbraio 1961 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 243.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p.244.

a priori»⁷. Qui non è difficile leggere a destinatario certa “intelligenza” di stampo neo-marxista. Piazzolla definisce tale atteggiamento «liberalismo estetico»⁸ e cita due antenati d’elezione: Leibniz e Bergson, indispensabili ad una lettura ermeneutica dell’autore; in particolare Bergson, se non bastasse per la coincidenza di taluni tratti del pensiero filosofico, proprio in virtù di quel divenire, di quel trasformarsi che ha caratterizzato l’intera produzione piazzolliana, la quale parte dalla monodia dell’epigramma e dall’elegia per maturare nell’invettiva della satira. E, ancora più palesemente, leggiamo a proposito del concetto di arte di Cecchi: «L’arte è per Cecchi innanzitutto architettura, stile e invenzione intensa; e va perciò giudicata in virtù di questa sua natura, qualitativamente diversa dalle istanze ideologiche o storicistiche che sono d’ordine pratico»⁹. Qui è Piazzolla che parla e non Cecchi attraverso Piazzolla.

Ci sono parti in cui, più o meno scopertamente, Piazzolla emerge al di sopra dei personaggi che descrive. In questo saggio egli contrappone Cecchi a Croce e addirittura si spinge a criticare il metodo crociano, indicando come “poco validi” i saggi sui suoi (di Piazzolla) autori preferiti (Leopardi, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Hölderlin) mettendo piuttosto in luce il “gusto” e l’ “equilibrio” che, secondo lui, Cecchi avrebbe ereditato dallo stesso Leopardi e dai saggisti inglesi.

Al di là della emersione di Piazzolla autore dai suoi giudizi critici, quasi para-personaggio, (e non si dimentichino le cosiddette *Interviste Immaginarie* pubblicate su *La Fiera Letteraria*) si noti la potenza evocatrice della sua penna critica nel capoverso d’esordio del saggio dedicato a Montale:

Non è assolutamente possibile, nel limitato spazio di un articolo, dar rilievo e dimensione a una poesia così complessa e segreta come quella di Eugenio Montale. (...) Ed è impossibile anche precisare, con riferimenti alla tradizione lirica italiana ed europea, quale sia in realtà quella sostanza, lirica ed umana, da cui Montale ha preso l’avvio per incidere con spirito decisamente libero ed artisticamente cauto il suo mondo; quei ritmi arditi e sepolti che danno alla sua poesia chiaroscuri e barlumi improvvisi, come fossero lampi di un dramma interiore destinato a incenerirsi in un potente diario esistenziale.¹⁰

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 245.

¹⁰ M. Piazzolla, *Eugenio Montale*, “La Fiera Letteraria”, 12 giugno 1960 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 246.

Anche da questo saggio possiamo ripescare un aspetto importante del poeta pugliese, in quella che il Nostro per Montale definisce “solitudine illuminata”.

Sulla solitudine in Piazzolla e per Piazzolla, a mio avviso, sarebbe possibile aprire un capitolo piuttosto ampio e articolato, allorché egli ne è poeta elettivo anche in quanto condizione originativa dell’atto poetico. Piazzolla è stato infatti un poeta solo, in particolare per una sua impossibilità di aderire ad una scuola o ad un qualche “ismo”, per la difficoltà ad essere classificato e a farsi classificare.

I riferimenti sono anche qui Petrarca (attraversato da Agostino), Leopardi e Bergson. La disanima dei più reconditi motivi montaliani giunge ad un punto cruciale della poetica di Piazzolla che è fondamentale “poetica della parola”. Scrive egli infatti : «Montale crede nella bellezza che è propria della poesia contemporanea: una poesia priva di adorazioni teologiche e di incantesimi; una poesia che nasce dalla sconfitta e dalla coscienza che l’uomo ha di considerarsi come il rifugio più serio in cui si recuperano tutte le sue libertà»¹¹.

In un altro punto dell’articolo un ulteriore motivo di mimesi è rinvenibile: la concezione della musica, quando afferma: «Lo stile è di una tale purezza e potenza che trattiene il pathos di una musica che è luce e insieme dolcissima epigrafe da mettere sulla vita, che è poi l’antico dolore della terra»¹². L’accamparsi di motivi tipicamente piazzolliani è continuo, come quando Piazzolla ragiona sul valore poetico della noia (si veda il tedio di Leopardi) e scrive:

Sulla terra, l’attesa di finire si fa noia; e in questa noia l’uomo dispera e incontra se stesso fino a scoprirsi poeta. Ed è proprio nella noia che si riflette il nulla che ci attende prima o poi: tutto ciò che accade è prescritto da una dissolta fatalità che accomuna e livella tutti mentre l’uomo acquista coscienza della sua discretissima solitudine.¹³

Nella plurindividuata linea di discendenza petrarchesco-montaliana anche quel bastione portante costituito dalla figura femminile, dalla donna, viene ripreso da Piazzolla nell’articolo *Marotta e le donne* :

¹¹ Ivi, p. 247.

¹² Ivi, p. 248.

¹³ Ivi, p. 249.

E dato che la poesia dell'esistenza si avvicina a noi attraverso la presenza fisica o metafisica della donna (quanto è poeticamente drammatico lo sperare e disperare della donna – fanciulla, sposa, amante, madre) – vedi *Lettere della sposa demente* – Marotta ha scoperto in queste “Milanesi”, che possono essere benissimo napoletane, sarde o siciliane, donne e madri di una società che conserva e rispetta certe profonde illusioni che poi vengono a farsi luce negli occhi, nei gesti, nelle parole, nella carità.¹⁴

E poi: «Venute da una dimensione della realtà, queste “Milanesi” vantano tutte un attestato di bellezza compiuta nel regno della parola». ¹⁵ Con l'accento su “regno della parola”.

La centralità della parola si attesta su due fronti: quello della sua condizione di strumento di rivolta anche politica e sociale (parola come arma) e quello, più propriamente letterario, della parola scagliata come freccia ad infrangere il vetro del silenzio. Gli unici portatori di libertà, in questo senso, sono i poeti, detentori delle armi della poesia che, nella sua facoltà lirica è capace di penetrare gli animi e far esplodere la verità. Proprio per questo Piazzolla denuncia in più luoghi l'esistenza di una vera e propria “caccia” nei confronti dei poeti.

Raccontando il suo incontro con Paul Valéry, nell'articolo *Valéry su Mallarmé* apparso su *La Fiera Letteraria* il 29 ottobre 1961, cosa Piazzolla mette in rilievo? Il discorso verte sulla lingua, sulla musicalità, sulla tecnica, sul misticismo, sul lirismo della solitudine. Piazzolla ci racconta il ricordo di Valéry su Mallarmé:

Era un asceta del linguaggio; un mistico della lirica senza aggettivo. In tal modo gli fu permesso creare una poesia difficile. In lui, credo, l'intelletto era riuscito a sostituire, ad assorbire la sensibilità fino a raggiungere l'incanto fermo in cui le cose partecipano all'estasi. Quale attenzione per la grazia di un suono, di una pausa. La musica del verso se la creò nella meditazione delle sue notti amare. E riuscì a trasmettere alla poesia la sua stessa solitudine, che ai facili critici sembrò indizio di decadenza. Nessuno meglio di Mallarmé comprese la pena intellettuale del suo tempo.¹⁶

¹⁴ M. Piazzolla, *Marotta e le donne*, “La Fiera Letteraria”, 20 febbraio 1963 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 257.

¹⁵ Ivi, p. 258.

¹⁶ M. Piazzolla, *Valéry su Mallarmé*, “La Fiera Letteraria”, 29 ottobre 1961 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., pp. 282-283.

All'opposto, ma con significazione pregnante, il poeta sceglie di introdurre le *Meditazioni di Simone Weil*¹⁷ con una vera e propria premessa, tanto illuminante quanto insolita.

Raramente ci accade di scoprire come le accensioni mentali provocate in noi da uno scrittore sono non solo di natura eccezionale ma destinate a sconvolgere, cogli anni, la direzione del nostro spirito. Si tratta, ben inteso, di scrittori sapienti, sospesi, con un sesto senso, tra i segreti della vita umana e le verità abissali che ci rimandano a Dio. Essi, infatti, più che affidarsi al prestigio della parola, incarnano il pensiero; e, durante la loro umile esistenza, si rassegnano soltanto a trasmetterci la sola verità.¹⁸

In questo saggio Piazzolla mette in risalto i “contro” del tempo, le “contraddizioni”.

Il paesaggio umano che si presentò a questa figlia luminosa del nostro secolo fu ed è ancora un paesaggio di tragiche contraddizioni, di sfaldamento morale, di predicazioni assurde, di lotte nel buio, di stragi, di insanabili inquietudini, di oltraggio sistematico alla verità e di odio verso gli uomini.¹⁹

Nell'articolo si tratta un tema fondamentale della poetica piazzolliana, il sacro:

La Weil, attraverso il recupero di una sapienza antichissima, riesce a dimostrarci due piani distinti: il valore della persona come singolarità espansiva, a volte contraddittoria e velleitaria, e il valore di un mondo, perfetto in sé. Si tratta di una realtà eterna che armonicamente racchiude, come simbolo, l'anonimo, cioè il sacro.²⁰

Non mancano qui accenni importanti dal punto di vista ideologico-politico. In particolare quando Piazzolla afferma: «Si può anzi dire, secondo la Weil, che umanismo e comunismo, avendo l'uno in un certo senso assolutizzato la persona e l'altro assolutizzato la collettività, si trovino dialetticamente fuori dal sacro»²¹.

¹⁷ M. Piazzolla, *Meditazioni di Simone Weil*, “La Fiera Letteraria”, 9 aprile 1961 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., pp. 284-287.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 285.

²¹ *Ivi*, p. 286.

Un Piazzolla politico lo ritroviamo, infine, nella emozionante chiusa alla rievocazione dell'incontro con Gide, quando annota:

A casa, quando stesi l'articolo, mi convinsi che Gide doveva essere aggiunto alla già ricca compagnia degli utopisti, dei poeti che ingenuamente credono nella virtù dell'amore e nella rivolta come espressioni individuali. Mi convinsi anche che il suo socialismo borghese era fuori della storia e completamente assente dalla crudele lotta di classe, che in quel periodo, in Francia e nel mondo, si esasperava proprio in virtù di un accentuato reazionarismo delle borghesie fasciste.²²

Si rimanda a quanto delineato da Pasolini nel famoso saggio *La libertà stilistica*²³, ove questa stessa viene indicata come l'unica forma possibile di libertà, all'interno degli stretti schemi culturali dettati dalle vicissitudini politiche e sociali di un certo periodo della nostra storia. Una libertà illusoria, la definisce Pasolini.

“La stessa passione che ci aveva fatto adottare con violenza faziosa e ingenua le istituzioni stilistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive, ci fa ora adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di conoscenza se non filosofica, ideologica.²⁴

Ma, aggiunge fortemente Pasolini, e qui il punto di contatto con l'etica letteraria piazzolliana mi sembra evidentissimo: «Malgrado questa rinuncia, (...) nessuna delle ideologie 'ufficiali' attraverso cui interpretare la 'vita di relazione', e magari di metterla in rapporto con la vita interiore, ci possiede»²⁵. Nel negare la giustificazione di una assertività di qualsivoglia genere sia nei confronti della ideologia della letteratura, per così dire, che della ideologia politica, Pasolini arriva ad abolire alle origini ogni forma di 'posizionalismo', in una verifica continua, in una lotta incessante contro la latente tendenziosità: facendo adattare senza pace «il periscopio

²² M. Piazzolla, *Gide nel millenovecentotrentotto. Visita ad un utopista*, “La Fiera Letteraria”, 28 agosto 1949 in *Omaggio a Piazzolla*, op. cit., p. 290.

²³ P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 480-487.

²⁴ Ivi, pp. 483-484.

²⁵ Ivi, p. 484.

all'orizzonte»²⁶. E conclude riaffermando con forza: «lo stile, in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un privilegio di classe»²⁷.

Significativamente, un altro grandissimo della nostra letteratura novecentesca e non solo, Italo Calvino, in un saggio analogamente fondamentale per un'analisi scientifica dell'evoluzione letteraria del ventesimo secolo, *La sfida al labirinto*²⁸, intervenendo, come è noto, nella discussione aperta da Elio Vittorini su *Il menabò*, con il suo articolo *Industria e letteratura*, interpreta in tal senso la dicotomia culturale della metà del Novecento:

Di fronte allo scandalo della prima rivoluzione industriale, antiumanistica e impoetica, le risposte della cultura potevano essere due: accettarla per restituirla alla storia umana, rifiutarla per contrapporre ad essa un altro mondo di valori su di un altro piano. La cultura filosofica trova subito la prima via, con Marx (...) la cultura poetica trova subito la seconda via con l'estetismo (...) possiamo dire che Baudelaire è stato l'unico corrispettivo di Marx sul piano letterario. (...) Tutto questo è detto solo per stabilire che se si comincia a presumere che una certa zona della letteratura (...) non ha una sua cittadinanza nell'epoca industriale, si è già fuori strada.²⁹

Per concludere, Piazzolla, idealmente all'interno di questo dibattito, vive una delusione etica e civile e persegue una via nel segno del "pathos" etimologico, dell'emozione partecipata al flusso vitale collettivo, in cui la ricerca letteraria conduce spesso in una dimensione sovra temporale e sovra spaziale che costituisce il "luogo letterario" da cui si origina l'espressione artistica, non senza il bagno necessario nel divenire della realtà. Tale processo avviene tramite la sua predisposizione all'innocenza che genera meraviglia e scoperta. Quando, però, negli anni '50, dopo che era tornato dalla Francia in Italia, il nostro Paese è dominato culturalmente da una rigida reazione all'ermetismo nella quale egli non trova collocazione, da un lato condivide la necessità storica di certo materialismo, ma dall'altro non sa rinunciare ad uno sviscerato amore verso la "parola" quale cuore e cervello del processo letterario, quale svelatrice di una surrealtà che tramite l'indagine poetica a volte riesce ad emergere in tutta la sua carica anche eversiva.

²⁶ Ivi, pp. 486-487.

²⁷ Ivi, p.487.

²⁸ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, "Il menabò" n.5, 1962, poi in Id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 82-97.

²⁹ Ivi, pp. 84-85.

Probabilmente questa condizione di emarginazione lo avvicina a Cardarelli, al quale non a caso dedica un articolo, proprio su *La Fiera Letteraria*, dal titolo *Un uomo antico in esilio in mezzo a noi*³⁰. Scrive tra l'altro, sempre a proposito di Cardarelli:

Egli s'accorge che lungo il suo viaggio terreno sarà solo. Convinto, con serena consapevolezza, di questa sua fatale condizione di vita, s'accosta, quasi cercando fratelli di esilio e di stile, a cui parlare da uguale, a Leopardi, a Baudelaire, a Nietzsche, creature maledette e sublimi, vicino alle quali egli si sente a suo agio, anche perché lo antico in essi ritornò ad essere sostanza d'anima e creazione: tragica testimonianza di un uomo severamente innestato al loro spirito.³¹

Se compito della cultura è di essere facilitatrice, mediatrice del passaggio tra l'artista creatore e il destinatario, in questa dimensione non solo l'esperienza poetica ma anche quella critica divengono per Piazzolla formule di denuncia di una verità troppo spesso soffocata da una sorta di ipocrisia di certo mondo letterario ed editoriale. Ecco perché in lui momento poetico, momento filosofico, momento etico e momento ermeneutico fondamentalmente coincidono nella funzione di una ricerca al di là del luogo comune, della propaganda, del conformismo di qualunque bandiera.

³⁰ M. Piazzolla, *Un uomo antico in esilio in mezzo a noi*, "La Fiera Letteraria", 21 maggio 1950.

³¹ Ivi, p. 61.