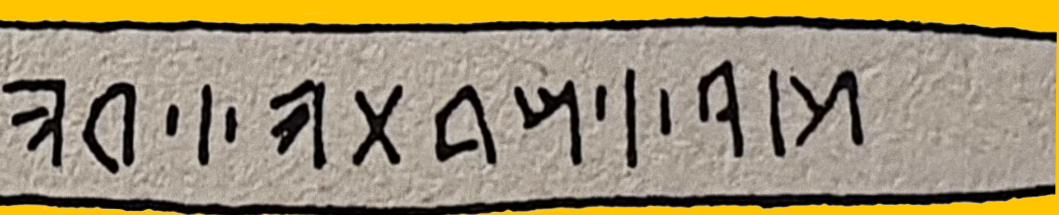
Francesco Zambon

Lingue inedite

La poesia italiana contemporanea tra lingua e dialetto



Ronzani Editore

SAGGI
8

Francesco Zambon

Lingue inedite

La poesia italiana contemporanea tra lingua e dialetto

Ronzani Editore, 2021

Ronzani Editore
© 2021 Ronzani S.r.l. | Tutti i diritti riservati
www.ronzanieditore.it | info@ronzanieditore.it
ISBN 978-88-94911-87-9

Indice

9 Premessa

11 La poesia di Pier Paolo Pasolini
27 Albino Pierro: «un pianto nascosto»
55 Albino Pierro «nella gabbia del mondo»
69 Heimat e idioma: «Filò» di Andrea Zanzotto
97 Poetica di Fernando Bandini
105 Lo spazio del tiro a segno: la poesia di Nico Naldini

141 Nota bibliografica

2. Albino Pierro: «un pianto nascosto»

Chi ha conosciuto Albino Pierro non ha potuto non essere colpito dalla convivenza in lui di due personalità molto diverse fra loro; una è quella quotidiana, affabile, talvolta velata da una leggera malinconia, del letterato meridionale che ha lasciato giovanissimo il suo villaggio per trasferirsi nella grande città, Roma, dove per molti anni ha insegnato filosofia nei licei; l'altra è quella di un visionario, di un *mascière*, di un mago o di uno «stregone», come egli stesso si immagina in una delle sue liriche: una sorta di io arcaico e sepolto, che affiora in rare folgorazioni dietro la maschera della normalità. Questo sdoppiamento è rappresentato simbolicamente dallo stesso Pierro in una poesia onirica inclusa in *Nd'u piccicarelle di Turse, I don Albine,* nella quale egli racconta di essersi visto, come in certe estasi sciamaniche, ridotto a scheletro nel fondo di una bara:[1]

Mi virìje nfunne a nu taùte
cchi tutte ll'osse spulpète:
i'èrene dui, eppure une, i don Albine:
une, i'èrete quille c'avì morte;
n'ate, i'èrete quille c'avì nète.

[Mi vedevo nel fondo di una bara | con tutte le ossa spolpate; | erano due, eppure uno, i don Albino: | uno, era quello ch'era morto; | l'altro, era quello ch'era nato].

L'io «vivo», che contempla le proprie ossa con orrore, è quello normale, «cittadino», lontano dalla sua terra, una sorta di maschera che si indossa con fatica per nascondere agli altri la propria rovina interiore:

1. Le poesie di Pierro, e le relative traduzioni in italiano, sono citate da A. Pierro, *Tutte le poesie*, edizione critica secondo le stampe a cura di P. Stoppelli, 2 voll. Salerno Editrice, Roma 2012.

... pìsete cchiù d'u munne
'a mascre ca mi mìtte
cchi nun paré cchiù a ll'ate na minnìtte.

[pesa più del mondo | la maschera che mi metto | per non sembrare più agli altri una rovina].

Lo scheletro, l'io «morto» del sogno, è, invece, quello stesso morto, quel *morte-accise*, «morto ammazzato» o «ombra d'ucciso», con il quale Pierro ripetutamente si identifica nella sua opera, colui che non c'è più, che cammina tra i vivi come i morti che non desiderano più nulla («com'i morte | ca nun vóne cchiù nente»), quell'io che, non tra selve e tra pastori, ma tra *jaramme* («burroni») e *pòure cristiène* ha trascorso nel villaggio, nel *paìse*, una quasi mitica fanciullezza e ora ha perduto tutto ciò che poteva dare un senso e un centro alla vita. È anche lo *uagninèlle* di un tempo, il «bambino» contrapposto all'«adulto» e affiorante nel buio e nel silenzio della notte (cfr. *I cose citte*); un «fanciullino», come ha scritto Piromalli, «ora compagnevole ora solitario, di un paese del Sud, ilaro-fantasticante in un angolo di casa o, più volentieri, impazzito all'aria aperta, tra grotte, neve, erba, sassi, un bambino-grillo col sentimento dell'individualità eroica o santa».[2] Ma non di rado esso appare già segnato dal dolore e dalla perdita: è un bambino che piagnucola nell'oscurità, un bambino malato, cieco (Pierro soffrì da piccolo di una grave malattia agli occhi), sperduto nei burroni: «avìje turnète nu uagninèlle | spirdute nd'i iaramme». Talora questo io defunto può persino identificarsi a un vampiro o a un pazzo che grida, piange o ride; altre volte può incarnarsi in un animale, di solito sinistro o sofferente: a un topo che si rintana nel buio, a un pulcino gettato in un burrone («Stève a lu munne | com'a nu pullicèlle d''a iocca | scurdète nda na sporta e pó ittète | nda na iaramme»), a un lupo che si aggira per fossi e dirupi («Nda sti fosse e nda sti drupe | nun sente cchiù na voce; | e pure stu fiète méje | assimmìgghiete a quille di nu lupe»), a una mosca intrappolata («Certe mumente chiange com' 'a

2. A. PIROMALLI, *Albino Pierro. Dialetto e Poesia,* Garigliano, Cassino 1979, p. 68.

musche | nd'u palme di na mène ca si chiùrete»), a un cane che va in cerca del padrone lontano («Certe vote assimìgghie a nu chène | ca notte e gghiurne camìnete | cchi gghìi a truvè u patrune luntène»); del resto, nel folclore lucano, vi è stretta affinità fra i morti e gli animali: scrive De Martino che in esso «i morti appaiono come serpi, uccelli neri, insetti o simili».[3] Si tratta insomma di un io ctonio e degradato, che vive in simbiosi con il *paìse*, i suoi precipizi e i suoi dirupi, il suo cimitero: un io ridotto, osservava Contini a proposito di *Curtelle a lu sóue*, «a una natura di fantasma o di lemure».[4]

A un tale sdoppiamento corrisponde in qualche modo anche il duplice registro linguistico di Pierro. La personalità superficiale e «comunicativa» si riflette nella lingua italiana, adottata da Pierro nella prima fase della sua produzione poetica ma è sentita infine come inadeguata a esprimere il nucleo più profondo della sua ispirazione; è la lingua dei rapporti sociali e della tradizione letteraria, lingua della veglia, ma anche della dissimulazione, della maschera. L'io profondo, invece, il *don Albine* che si trova «nfunne a nu taùte», in fondo a una *jaramme* o al *paìse*, parla in dialetto: il «neolatino protostorico» di Tursi, la lingua materna e priva di tradizione letteraria nella quale egli ha trovato la propria compiuta realizzazione espressiva. In realtà, già nelle sillogi italiane emerge a tratti la personalità profonda, visionaria, di Pierro; e, d'altra parte, la poesia tursitana non può fare completamente a meno, per essere intesa, di una versione a fronte o a piè di pagina: quasi una «doppia poesia»,[5] che riproduce interminabilmente l'incubo dei due *don Albine*.

3. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Boringhieri, Torino 1958, p. 106.

4. G. CONTINI, *Ad Albino Pierro: la traduzione in francese* [1977], ora in ID., *Pagine pierriane. Schede, esercizi, corrispondenza*, a cura di G. Delia, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, p. 39.

5. Cfr. G. FOLENA, *Un canzoniere d'amore di Albino Pierro* [1976], ora in ID., *Com'a nu frète. Folena e la poesia di Albino Pierro*, a cura di F. Zambon, Il Salice, Potenza 1994, p. 63: «La croce di Pierro poeta sta nel fatto che la sua musica profonda riesce al lettore comune comprensibile solo attraverso una traduzione, e che egli non può rinunciare generalmente a offrire una traduzione poetica a fronte, come dire una doppia poesia».

In ogni caso, il centro segreto della sua poesia sta proprio nella profondità di una fossa, di una bara dove sono raccolti gli ossami dell'io, nella identificazione di se stesso con un *morte-accise* e nell'adozione del suo punto di vista funerario e oltretombale: punto di vista che comporta appunto l'uso del dialetto arcaico e quasi medianico di Tursi. La voce autentica di Pierro è quella di un io irrimediabilmente perduto, di un soggetto che si percepisce come «rovina» e che può incarnarsi al massimo in un animale, in un pazzo, in un bambino cieco; ma è da questa esperienza visionaria della morte e del nulla che scaturisce il suo canto più puro, quello del poeta/*mascière,*[6] del poeta/stregone o sciamano.

Specchio di questo io cadaverico e spettrale è il villaggio, il *paìse* dell'infanzia – quella che nella prima raccolta dialettale di Pierro diventerà *'A terra d'u ricorde*. La Lucania di Pierro, ha scritto Carlo Levi, «è una realtà interna oltre che un paese che esiste obiettivamente con le sue case, con i suoi villaggi, con le sue montagne, con i suoi contadini. È un modo di vedere il mondo, è veramente una radice della realtà; è una realtà nel suo farsi iniziale in un tempo che è veramente preistorico, ma che nel medesimo momento è anche storico»;[7] potremmo dire che essa costituisce il momento *originario* della storia e della poesia. Non di rado questa terra è rievocata o rimpianta come un luogo di bellezza e di pienezza («u paìse | ca mi davìte u rispire d'u céhe»), come un dantesco «paese sincero» (titolo di una breve raccolta del 1956); ma fin dalle prime sillogi italiane essa appare, sempre più tenebrosamente, come una terra di morte e di desolazione, come una sorta di *Waste Land*, di piana o crepaccio infernale: è la «terra divenuta cadavere» di *Mia madre passava*, la «patria dei morti» de *Il transito del vento*, la terra grinzosa nera e stracca («sta terra nivra arripicchìète e stràccue») o il «paise morte» di *Famme dorme*, il gomitolo nero di pae-

6. L'espressione è di L. FORMISANO, *Il linguaggio poetico di Albino Pierro: a proposito di "Com'agghi' 'a fè?*, in «L'Albero», 31, 1980, p. 185.

7. C. LEVI, *Le poesie di Albino Pierro*, in ID., *Coraggio dei miti,* De Donato, Bari 1975, p. 306 (ristampa parziale dell'intervento pubblicato in *Testimonianze su Pierro*, Bari 1969, pp. 23-37).

se che sta perendo e sembra un morto ammazzato nel fosso («nu gghiòmmere nivre di paise | ca stè pirenne e pàrete nd'u fosse | nu morte-accise») di *Com'agghi' 'a fè?* «Il paese è fatto delle ossa dei morti», spiega «nel suo gergo oscuro, gorgogliante come un'acqua sotterranea che esca improvvisamente fra le pietre» il vecchio incantatore di lupi descritto in una pagina di *Cristo si è fermato a Eboli*;[8] né diversa è la fisionomia del *paìse* di Pierro, quasi che i suoi lutti personali fossero già scritti, da tempo immemorabile, sulle pietre e nelle tradizioni lucane. Talvolta questa terra può addirittura vomitare i morti che ne gonfiano le viscere, come nel poemetto *I morte a San Francische*, dove un *furastére* racconta al poeta indignato come qualcuno avesse estratto le ossa dai muri del convento di San Francesco e le avesse disseminate per terra; nel momento culminante della narrazione, l'episodio di cronaca assume l'intensità visionaria e simbolica di un emblema:

Agghie viste na chèpe di morte
cch'i rente fracichète e menze virde
e tant'osse spizzète e sfarinète
ca si mmiscàine a trève e a cannihére
a caviciròngne e a zìppere vruscète.
C'èrete pur'u schèetre lucente
– e avit' 'a i'èsse di na uagninelle
tante parìte zinne – ca rirìte;
e, ni picca cchiù allè, na vesticelle,
tèle e quèle a nu strazze ca ammullète
le minnuuìte u forne; e nda na nicchia,
ci stavìte cuntente na Maronna.

[Ho visto una testa di morto | coi denti infraciditi e mezzo verdi | e tante ossa spezzate e sfarinate | mescolate con travi e candelieri | e calcinacci e sterpi bruciacchiati. | C'era pure uno scheletro lucente| – e apparteneva forse a una bambina, | sì piccolo sembrava – che rideva; | e, un pochino più in là, una vestina, | tale e quale a uno straccio che bagnato | risvigorisce il forno; e in una nicchia, | si trovava contenta una Madonna].

8. Id., *Cristo si è fermato a Eboli*, Mondadori, Milano 1973, p.65

In ogni caso, il centro sacro, l'ombelico di questo *paìse* è costituito dal cimitero, «il cimitero selvaggio del mio paese | luogo dove convergono misteriose | le innumerevoli desolazioni della mia terra» di *Mia madre passava;* tutto il resto – case, viuzze, uomini, – appare come una sua propaggine, un suo appena dissimulato prolungamento: il *campisante*, dove si intrecciano i dialoghi con i morti, è più vivo, affollato dello stesso villaggio. In esso, il villaggio svela compiutamente la sua natura sepolcrale, cadaverica; la «terra del ricordo» vi si delinea come qualcosa di perduto da sempre, come una patria che si può raggiungere solo nella morte e tra i morti. E la visione di questo paese «fatto delle ossa dei morti» riflette esattamente quella di un io divenuto rovina, ridotto a cumulo di ossa sbriciolate: la stessa inconsistenza cimiteriale sgretola tanto il soggetto che l'oggetto del ricordo e il mito consolatorio delle origini si sfalda nel lutto.

Tale cifra funerea è impressa, grandiosamente, nello stesso paesaggio lucano, nella stessa conformazione geologica della *terra d'u ricorde*: precipizi, burroni, buche, fossi, argille, dirupi ne segnano ossessivamente la fisionomia oltretombale. Si tratta di un paesaggio dominato, quasi insidiato dalle voragini e dal vuoto: una terra, come ha scritto Giachery, «di carenze e di frane, non di stabilità. Friabile, insidiosa, precaria [...], tanto più spesso sudario di patimento e di morte che non coltre a sementi in crescita. Tragica assai più che consolatrice».[9] Ogni cosa è come sospesa sopra enormi cavità, sopra abissi che si spalancano da ogni lato e che minacciano continuamente di inghiottirla; la *jaramme*, il *piccicarelle*, il «burrone», è la figura visibile di un paesaggio annullato, sprofondato nel gorgo rovinoso della morte, dell'io/morto. Nel precipizio che lo circonda (*Nd'u piccicarelle di Turse* è il titolo significativo di una raccolta di Pierro), il *paìse*/io sta come un morto nella bara: la natura è quasi impietrita in un abbraccio sepolcrale e i suoi burroni più antichi della morte («i iaramme | ca su' cchiù antiche d' 'a morte»), i suoi calanchi scuri («chille fosse nivre com' 'a morte») riflettono a perdita d'occhio le fosse del cimitero che rappre-

9. E. GIACHERY, *Introduzione* a *Incontro a Tursi,* Laterza, Bari 1973, p. 11.

senta il *nucleo* del villaggio. Il paesaggio lucano offre a Pierro l'allegoria di una «patria» che porta già in se stessa, nella sua immutabile geologia, il marchio dell'assenza e della morte; come quello ligure di Montale o quello solighese di Zanzotto, è uno dei grandi paesaggi interiori della poesia novecentesca. Il ricordo, o il ritorno, sarà allora risucchio nel vuoto che descrivono questi precipizi/bare: mentre l'io cerca un appiglio nel *paìse* dell'infanzia, negli oggetti della memoria, trova soltanto burroni che risucchiano: «na jaramme | ca mi sucàite», «iaramme ca mi sùchene». La paurosa immagine di una antica poesia in lingua:

... e vado spesso atterrito
come in un terremoto che spalanchi
voragini ad ogni passo,

ritorna, quasi immutata, nel recente *Nu belle fatte:*

... mi mpàure di ci caré
nda nu spacche di terre
ca le gràpete u terramote.

[ho paura di cadere | in uno spacco di terra | che apre il terremoto].

Il terremoto è la condizione perpetua di questa natura franante e crollante, l'espressione del suo interminabile patimento, della sua secolare agonia: quasi la pulsazione angosciosa di una terra che è «tutte nu pricipizie», che è burrone o bara divenuti geografia emblematica. E al terremoto si associa spontaneamente, nelle descrizioni visionarie di Pierro, il vento: «e accussì torne nd'u terramote d'u vente», «nu terramote e nu vente», «ci avì stète nu vente di terramote», «ma le chiàmete u vente u terramote» ecc. Nella ricca simbologia pierriana,[10] il vento può anche essere soffio celeste e vivificante; ma, nella sua essenza più profonda, si direbbe che

10. Studiata da Giachery (*Introduzione* cit., pp. 10-11) e soprattutto da M. MARTI, *La poesia di Albino Pierro tra evasione e denuncia*, ora in ID., *Nuovi contributi dal certo al vero*, Longo, Ravenna 1980, pp. 282-283.

esso sia il gemito, il lamento funebre di questa terra morta, interrata, terremotata: esso si nasconde nei fossi («nu frusce | di vente ca s'ammùccete nd'i fosse»), porta i morti («mi porterà nel vento tra le bare»; «nu vente | ca trasìte cch'i singhe d'i finestre | e mi purtàite i morte») o parla della morte («un vento | era venuto a dirci | che c'è la morte»); è quasi il fiato o il respiro dei burroni («u rispire 'untène d'i jaramme»), la voce dei terremoti, il messaggio stesso della morte e del nulla. In questo vento par di udire il sibilo di quello sotterraneo di Lucrezio che «per crebras foramina terrae | dispertitur ut horror et incutit inde tremorem»,[11] che provoca i terremoti scuotendo le grotte immense, i laghi, gli abissi che si aprono sotto la crosta terrestre e travolge ogni cosa annunciando agli uomini la rovina del mondo:[12]

> et tamen interdum praesens vis ipsa pericli
> subdit et hunc stimulum quadam de parte timoris,
> ne pedibus raptim tellus subtracta feratur
> in barathrum rerumque sequatur prodita summa
> funditus et fiat mundi confusa ruina.

[ma già nel presente pericolo la sola potenza | insinua negli animi anche il timore | che manchi al di sotto dei piedi la terra | improvvisa e giù si sprofondi nel baratro | e il tutto infinito travolto la segua | e non resti del mondo che un'orma confusa].

È la stessa immagine ricorrente in Pierro; piuttosto che per via letteraria, essa gli sarà giunta davvero per sussulti geologici.

Dietro a questa geografia dolorosa sembra anche affiorare talvolta un preciso modello religioso o mitico, quello del *Calvario*; al Calvario (la *via crucis* che si trova sulla sua sommità) è strettamente associato il dirupo della Rabatana, dove morì giovanissima la madre di Albino e cui è dedicata emblematicamente la prima lirica di *'A terra d'u ricorde*:

11. *De rerum natura*, VI 592-593.

12. *Ibid.*, VI 603-7; la traduzione italiana è quella di E. Cetrangolo (Tito Lucrezio Caro, *Della natura*, Sansoni, Firenze 1969, p. 409).

Ma ié le vògghie bbéne 'a Ravatène
cc' amore ca c'è morta mamma méje:
le purtàrene ianca supr' 'a sègge
cchi mmi nd'i fasce com'a na Maronne
cc'u Bambinèlle mbrazze.

[Ma io voglio bene alla Rabatana | perché c'è morta la mamma mia: | la portarono bianca sopra la sedia | con me nelle fasce come una Madonna col Bambinello in braccio].

Se qui Pierro è il Bambino Gesù in braccio alla madre / Madonna, nel poemetto *Metaponto* egli si identifica esplicitamente al Cristo morto, a Cristo dopo che è stato schiodato: «ma ié quanne ci passe, père a Criste | doppe ca ll'ànne schiuvète». Le vicende che si svolgono o si sono svolte nel *paìse* tendono ad assumere la forma quasi rituale di una Passione, di una eterna, quotidiana *via crucis*; già in una lirica italiana, del resto, Pierro aveva stabilito la secca «equivalenza | Golgota uguale vita»: un Golgota, un Calvario («che vuol dire luogo del Cranio», *Matteo* 27, 33) è questa terra fatta delle ossa dei morti, e un Cristo crocifisso è il *morte-accise* che Pierro porta dentro di sé («Porte a Gese Criste daìnte...»). Il Cristo di Pierro non si è fermato a Eboli; ma la sua presenza fra i *cristiène* di Tursi o di Metaponto non è quasi mai annuncio di resurrezione: il suo Vangelo sembra essersi interrotto per sempre nell'attimo successivo alla Crocifissione: «... la terra tremò, le rocce si spaccarono, i sepolcri si aprirono...» (*Matteo* 27, 51-52). E ossessivamente ricorrono in questa poesia, quasi a formarne una sorta di essenziale alfabeto, le immagini dei chiodi e della croce; di una croce non salvifica ma patibolare e funerea, che è sinistra misura di tutte le cose e la cui ombra sembra stamparsi incancellabilmente sul volto degli uomini: «tante signe di cruce | ca pure mó' su' nivre supr' 'a facce». Questo volto è solcato al tempo stesso da croci e da burroni («e portiamo fra gli uomini il volto dei nostri burroni», egli aveva detto in una lirica italiana); il burrone è la croce alla quale è inchiodato il *morte-accise* di Tursi.

Questa visione / incubo di una Lucania interiore e oltretombale era già compiutamente delineata nelle raccolte italiane

di Pierro, che vanno dalle acerbe *Liriche* del 1946 al volume antologico (ma con una sezione inedita) *Appuntamento* del 1967 e coprono dunque un arco cronologico più che ventennale; la sua «conversione» al dialetto appare, anzi, come il necessario esito di questa produzione, un esito che in essa è chiaramente inscritto e prefigurato: come ha osservato Giuliano Manacorda, «il dialetto attendeva al varco il poeta fin da quando, dopo le prime liriche, ebbe individuato nel "villaggio" il suo mondo umano e poetico».[13] Ma solo in rare occasioni la poesia in lingua raggiunge l'intensità e la perfezione delle liriche tursitane: da un lato, il ricordo del villaggio e dell'infanzia tende ad assumere in essa toni realistici o ingenuamente nostalgici e a configurarsi come un personale rifugio la cui dolcezza sfiora l'incomunicabilità; dall'altro, la condanna individualistica della storia e della società si traduce, specie in raccolte come *Il paese sincero* o *Il transito del vento*, in una religiosità astratta e talvolta declamatoria. A ciò si aggiunge la resistenza che oppone a Pierro una lingua sostanzialmente refrattaria ai modi della sua ispirazione e tutta permeata di reminiscenze letterarie non ancora perfettamente assimilate: da Leopardi («Dolce è la notte sopra i campi, sola | pende la luna esangue»; «passata è la mia infanzia» ecc.), a Carducci («Sull'inutile pianto, adesso antico») e soprattutto a Pascoli, dal cui modello non riesce ancora ad emanciparsi il fondamentale tema dei morti (si pensi soltanto a una lirica come *Lucania mia*, esemplare fin dal titolo). Certo si sente già in alcune immagini seccamente disegnate, in alcuni simboli ossessivi o intrecci metaforici violentemente espressionistici la voce più autentica di Pierro; ma è proprio con il recupero dialettale che queste correnti sotterranee della sua poesia vengono impetuosamente alla superficie, libere non soltanto dalle scorie della tradizione letteraria ma anche da quella idealizzazione sentimentalistica e folcloristica che spesso le intorbidava. Nel

13. G. MANACORDA, *Albino Pierro*, ora in ID., *Vent'anni di pazienza*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 153. Sul rapporto fra la produzione in lingua e quella in dialetto di Pierro, si vedano ora specialmente le pertinenti osservazioni di PASQUALE STOPPELLI nella sua *Introduzione* a Pierro, *Tutte le poesie* cit., I, pp. XVIII-XXV.

dialetto ogni cosa trova miracolosamente il *suo* nome adamico e viene, per così dire, risolta in esso; scompaiono quasi tutti i termini astratti, di matrice prevalentemente filosofica e religiosa, che nella poesia in lingua avevano una funzione «amplificatrice», e le cose stesse diventano elementi di un concretissimo e coerente cifrario simbolico. In fondo, nelle sillogi italiane convivevano la poesia e il commento alla poesia: in questo senso esse sono utilissime per ricostruire la psicologia e la poetica di Pierro; ma il nucleo profondo del *paìse*, del paese/precipizio, era quasi sempre osservato dall'esterno, ricostruito letterariamente, e il suo significato non di rado frainteso da questa riflessione cosciente. A partire da *'A terra d'u ricorde*, invece, il simbolo appare nella sua nudità e nella sua evidenza visionaria, costituendosi in forme e figure fantastiche completamente nuove e originali: il *paìse*, ormai assorbito e "trascritto" nel dialetto che lo nomina magicamente, non ha più bisogno di essere evocato né descritto, ma diventa il vero *soggetto* della poesia e le cose, gli esseri che ne fanno parte si trasformano in parole di una lingua quasi glossolalica che tende a travolgere le fragili barriere dell'io cosciente e, per così dire, «italiano» di Pierro; non a torto, dunque, Savarese ha scritto che «più che il poeta di Tursi, Albino Pierro è il "poeta del dialetto" di Tursi».[14]

Ma la scelta del dialetto, e di un dialetto arcaico e «vergine» come quello di Tursi, è riferibile, più profondamente, alla stessa poetica che si delinea nella produzione italiana di Pierro. Uno dei dati più costanti che la caratterizzano è quella che Piromalli ha chiamato la «tensione verso l'ineffabile»,[15] cioè verso un annullamento della parola nel silenzio («la nuova parola sarà il silenzio», è il proclama di una lirica raccolta ne *Il transito del vento*); di qui l'aspirazione a una poesia pura e trasparente come il silenzio, a quella che già in *Mia madre passava* egli aveva definito una «interminata e nera canzone di silenzio». Una tale aspirazione poteva, naturalmente, sfociare in una vera impossibilità di scrivere; ma

14. G. SAVARESE, *Albino Pierro*, in *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, IV, Marzorati, Milano 1974, p. 924.

15. PIROMALLI, *Albino Pierro* cit., p. 23.

fra la lingua italiana, convenzionale e letteraria, da un lato, e il silenzio assoluto dall'altro, Pierro ha trovato nel dialetto una via di mezzo: quella di una lingua priva di letteratura, arcaica, isolata, quasi «inventata». Il dialetto appare come la più radicale attuazione di questa poetica dell'ineffabile, come il miracoloso ritrovamento di una lingua del silenzio, di una lingua impregnata di silenzio, di una lingua / silenzio; quella «interminata e nera canzone di silenzio» che Pierro sognava nelle sue liriche più antiche è finalmente realizzata nella poesia tursitana. Lo stesso poeta ha ricostruito, in una recente intervista, la precisa circostanza nella quale nacque in lui l'esigenza dell'espressione dialettale: «Il 23 settembre del 1959, a Roma, di ritorno dalla Lucania, avvertii il bisogno di esprimermi in tursitano. Ero partito da Tursi prima del previsto, e la partenza, ingenerando in me un senso quasi angoscioso del distacco, mi aveva turbato. Prima di lasciare la grande casa dei miei, m'ero affacciato a uno dei balconi e avevo contemplato con commozione intensa quanto inusitata quella che sarebbe divenuta per me "la terra del ricordo". Quel ricordo, al termine del viaggio, già dominava la mia interiorità e chiedeva di essere tradotto in canto, un canto però che gli fosse intimamente affine e profondamente connaturato [...]».[16] È perciò comprensibile che, nell'epigrafe della prima silloge dialettale, *'A terra d'u ricorde,* egli assimili la «parlèta frisca di paìse» addirittura alle parole del Cristo risorto:

S'i campène di Paske
su' paróue di Criste
ca hè fatte nghiùre 'a morte,
mó sta parlèta frisca di paìse
jèttete u bbànne e dìcete:

«Vinèse a què
v'àgghie grapute i porte».

16. *Intervista con Albino Pierro*, a cura di G. Varanini, in «Italianistica», 10, 1981, pp. 403-4.

[Se le campane di Pasqua | sono parole di Cristo | che ha fatto chiudere la morte, | ora questa parlata fresca di paese | getta il bando e dice: | «vi ho aperto le porte»].

In fondo, si tratta della personale soluzione di Pierro al grande problema moderno, e simbolista in particolare, di una lingua della poesia che sia assolutamente «inedita»; e come ha osservato Aldo Rossi, «il dialetto di Tursi è letterariamente inedito al pari della "lingua di gitane", "lingua che più non si sa" delle rondini evocate dal Pascoli».[17] Del resto, nell'intervista appena citata, Pierro ha parlato dei dialetti come «mezzi espressivi privilegiati, consacrati alla poesia, in particolare alla lirica», citando gli esempi del dialetto eolico per la lirica monodica greca di argomento amoroso, di quello dorico per le parti lirico-corali della tragedia o del provenzale per poeti nati in Italia, come Sordello, Lanfranco Cigala o Bartolomeo Zorzi.[18] L'adozione del dialetto non mira perciò a una rappresentazione più viva e realistica della realtà paesana, ma risponde a un'esigenza di ordine assai più profondo: quella di dire l'indicibile, di esprimere l'inesprimibile; in questo senso, la posizione di Pierro è vicina a quella di molti fra i poeti dialettali più recenti, che sembrano prediligere lingue periferiche e scarsamente accessibili ai non parlanti.[19] In Pierro, come ha scritto Mengaldo, «si può cogliere dunque con estrema nettezza, quasi allo stato puro, il necessario paradosso (e la possibile *impasse*) di una parte dell'attuale poesia in dialetto, che da veicolo di messaggi socialmente aperti e comunicativi tende a farsi sempre più linguaggio gelosamente individuale, quasi endofasico».[20]

17. A. Rossi, *Albino Pierro*, in «Belfagor», 33, 1978, p. 426.

18. *Intervista* cit., p. 406.

19. Cfr. F. Bandini, *Osservazioni sull'ultima poesia dialettale,* in «Ulisse», 11, 1972, p.130: «Il *félibrige* italiano più recente sembra distinguersi, invece, per la sua predilezione a lingue periferiche, limitate nello spazio geografico e negate a quel minimo di comunicazione che la conoscenza interregionale dei dialetti di maggior prestigio (il napoletano, il veneto, il lombardo, ecc.) e la tradizione dialettale letteraria consentono anche ai non parlanti».

20. P.V. Mengaldo, *Albino Pierro,* in *Poeti italiani del Novecento,* Mondadori, Milano 1978, p. 960.

Il massimo di intensità espressiva è pagato con un minimo di comunicazione; anche qui la lingua edenica e prebabelica della poesia non può essere che una «lingua morta».[21]

Il dialetto è la parola dimenticata di quell'io segreto, *uagninèlle* o *mascière*, che si cela sotto la maschera delle convenzioni sociali; ma quell'io, come si è detto, è in realtà una rovina, un mucchio d'ossa, un *morte-accise* che simile a uno spettro cammina «citte citte» per le strade: la sua «nuova parola» nasce dal silenzio dei morti, con il quale si confonde il silenzio del «paìse morte», della «terra del ricordo» da sempre perduta o inghiottita dai precipizi. Al dialetto non è affidata la salvezza di una realtà che scompare, di un'esperienza minacciata dall'oblio: piuttosto esso è una voce che ridice la perdita e il silenzio, la voce di chi sotto la maschera è «niente», è cadavere decomposto al quale è preclusa qualunque vera comunicazione; è il grido di un pazzo che ha perduto la voce: «di nu pacce | ca ll'hè pirdute 'a voce». È sintomatico che in una fra le ultime poesie italiane pubblicate, *Ritorno dalla clinica*, l'uso del dialetto sia associato all'esperienza di una malattia e del «lungo sonno» provocato dall'anestesia: al risveglio, dice Pierro, il fratello gli raccontò «che uscendo | sulla barella parlavo | in dialetto e che dolce | mia madre morta invocavo»: il dialetto, si direbbe, germoglia dal dolore e dalla regressione onirica ed è, nel suo nucleo primordiale, invocazione, nominazione della madre morta. Come ha suggerito De Mauro, «c'è forse un rapporto tra ermetismo funereo e scelta del dialetto, più precisamente di un dialetto arcaico, appartato da sempre, come il dialetto lucano di Tursi [...]: anche questo dialetto sta sulla soglia della morte, è uno spazio espressivo isolato, congeniale alla fantasia cupa dell'utente, al suo bisogno di scampo».[22] L'idea iniziale del dialetto come «paróue di Criste», annuncio di rinascita o di rinnovamento, si è presto rilevata illusoria; a poco a

21. Sulla lingua poetica come «lingua morta» in Giovanni Pascoli, si veda, oltre al capitale saggio di G. CONTINI su *Il linguaggio di Pascoli*, G. AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, saggio introduttivo a G. PASCOLI, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 5-21

22. T. DE MAURO, *Immagini dei dialetti. Da Tursi a Modena*, in «Paese sera», 7 maggio 1971; citato in Savarese, *Albino Pierro* cit., p. 934

poco, esso è divenuto lo strumento funereo di una sorta di autoesclusione dal mondo, di autoseppellimento, un ronzio interiore di «sepolte parole»: «lingua morta» e lingua per comunicare con i morti. Il ritratto che Pierro offre di sé in molte liriche tarde è anche quello che meglio conviene alla definizione della sua poesia dialettale; è il ritratto di chi «muore nel lutto» chiuso nella propria casa e, quando ne esce, è «più zitto di un morto»:

Chi ci si ndrubbichìte nda na chèse
e a picca a picca mòrete nd'u lutte,
sì e no si n'addònete, po',
quanne gràpete 'a porte,
ca pure ille ni ièssete
cchiù citte d'u morte.

[Chi si seppellisce in una casa | e a poco a poco muore nel lutto, | sí e no se ne accorge, poi, | quando apre la porta, | che pure lui ne esce | più silenzioso del morto].

Sulla porta che il dialetto aveva gioiosamente aperto nella prima silloge tursitana («v'àgghie grapute i porte») appare ormai solo l'ombra silenziosa di un morto.

La sempre più completa identificazione fra io e *paìse* e la loro chiusura nello spazio sepolcrale del dialetto comporta, nella poesia di Pierro, una progressiva polverizzazione della realtà, delle cose, dei ricordi, che si riducono a puri frammenti mentali, a «tessere» di un gioco combinatorio ossessivo e quasi onirico. Questa decomposizione e ricomposizione visionaria della realtà balenava già in alcune immagini che si aprono come gorghi sulla superficie elegiaca e descrittiva della poesia in lingua:

... rovesci a ventaglio di brace sull'acqua...

... un correre correre sotto arcate di fuoco...

... impenetrabile rete
si levò al cielo
si abbatté sui tetti
girò fulmineo vortice di vento intorno alla mia casa...

... ora sono la pietra sopra il culmine
delle rocce che le fiammate assediano.

Anche il tuo vento m'investe ed è fuoco,
simile a quello delle fornaci...

... pulviscolo di fuochi
in burroni profondi...

... schegge di diamante
in una frana irrompente...

... quel breve scherno
che ti partì dal cuore come spruzzo
di ghiaccio accoltellato...

... questa crosta di ghiaccio che mi acceca...

... la terra ti coprirebbe
con l'artigliato salto delle belve...

... anche se ha chiodi il vento e invano cerca
di scavare le grotte...

... dei latrati che raschiano le ossa...

Ma, a partire dalle prime raccolte dialettali e in modo sempre più accentuato nelle successive, questi gorghi tendono ad allargarsi fino a inghiottire totalmente il paesaggio e gli esseri che lo abitano, come avviene in alcune liriche dello scarno, eccezionale *Com'agghi' 'a fè?*:

E com'agghi' 'a fè, mó, com'agghi' 'a fè,
mó ca sùu nu puurelle
e mi ci rasche ll'occhie a nu taùte?
Addù mi ni putéra scrijè, addù:
nda na grutta fratète o mmenz'i sciolle
c'a lu vente ci nàtene nd' 'ardigue,
si tutt cose, mó, pàrete 'a mazze
di nu furgère,
ca scintillanne fìschete e ci azzòppete
nda nu mère di spìngue o nda nu mure
di vitre ca po' si rùppete
o ti sciòllete ncolle?

[E come debbo fare, adesso, come debbo fare, | ora che sono un poverello | e mi ci graffio gli occhi ad una bara? | Dove potrei sparire, dove: | in una grotta fatata o fra le rovine | che al vento nuotano nell'ortica, | se ogni cosa, ora, sembra la mazza | di un fabbro, | che scintillando fischia e ci piomba | in un mare di spilli o dentro a un muro | di vetro che poi si rompe | e addosso ti crolla?]

E strarìpete u russe
e arrivèntete u munne schitte mène
ca fène a stozze u sóue,
e, nda nu ióche,
– come cc' 'a nive, mbàreche i uagnune,
a pallète, –
lle vìrese nda ll'arie ca ci vòhene
aqquè nu gghiommaricchie e allè nu gghiòmmere
di fóche.

[E straripa il rosso | e il mondo diventa solo mani | che fanno a pezzi il sole, | e, in un gioco, | – come forse i ragazzi con la neve, | a pallate – | vedi che nell'aria ci volano | qui un gomitoletto e là un gomitolo | di fuoco].

Qui, come ha scritto Formisano, «la realtà circostante si presenta [...] sotto l'aspetto meramente negativo della dissoluzione»; «private della loro cornice "naturale", le immagini si sfaldano, si sovrappongono (e pertanto si dissolvono) in un intricato viluppo di fili lucenti: frammenti di vetro, lingue di fuoco, aghi d'oro».[23] Ma questi squarci visionari erano già frequenti anche in raccolte come *I' 'nnammurète*:

Dasupre, com'a na nùue,
a u poste d'i cristiène,
ci s'arraiàite u fume
nd'i scaffittone d'u vente;
e u fiète tussicose di nu foche
già ll'óore ni squagghiàite a lu sóue
nda chille 'ampe fridde di cristalle
d' 'a rise ca scattàite cuntente
com'a na battariìe di maschètte
e sone di campène.

23. FORMISANO, *Il linguaggio* cit., p. 206.

[Al di sopra, come una nuvola, | al posto dei cristiani, | ci rissava il fumo | fra gli schiaffoni del vento; | e il fiato velenoso di un fuoco | già glielo scioglieva l'oro al sole | in quei lampi freddi di cristallo | del ridere che scoppiava contento | come una batteria di mortaretti | e suoni di campane].

Nd'u piccicarelle di Turse:

M'agghie sintute i carne scurcète
e u core chiine di vilene,
m'ànne ntrunète i martelle nd' 'a chèpe
e raschète i spìngue nda ll'occhie...

[Mi son sentite le carni scorticate | e il cuore pieno di veleno; | mi sono rintronati i martelli nella testa | e spilli che graffiavano negli occhi...]

o *Curtelle a lu sóue:*

Na cose
ca nda nu vitre ràspete e s'affòchete,
e tu scantète pènzese a na rose
ca trùzzete chiatrète supr'i specchie
di na casciòttua rutte e pó' nd'u 'ampe
ci abbivìscete e mòrete.

[Una cosa | che dentro a un vetro raspa e ci si affoga, | e tu spaurito pensi ad una rosa | che ghiacciata sbatte sugli specchi | di una cassetta rotta e poi nel lampo | si rianima e muore].

E si potrebbero citare numerosi altri esempi. I riti e i ricordi del villaggio, cui Pierro ha dedicato anche numerose descrizioni di una precisione quasi etnologica, si contraggono qui in viluppi metaforici, in «contrappunti tanatologici»,[24] in «piccoli grumi di follia».[25] Le realtà del paesaggio, del lavoro artigianale e contadino, dei riti popolari o del mondo animale e vegetale tendono a perdere qualsiasi riferimento

24. A. PIZZUTO, *Nota su Pierro*, in A. PIERRO, *Famme dorme*, All'Insegna del Pesce d'oro, Milano 1971, p. 9.
25. CONTINI, *Ad Albino Pierro* cit., p. 39.

oggettivo e a intrecciarsi fra loro nelle forme più sorprendenti: vento, chiodi, bare, coltelli, burroni, terremoto, vetro, fuoco, campane, falci, artigli, zanne, cenere, funi, martelli si svuotano di ogni consistenza fisica per diventare i freddi emblemi di un allucinato e funebre petrarchismo. La stessa immagine del treno che, specie nelle poesie italiane, si associava alle situazioni per eccellenza concrete del distacco e del ritorno (fra i molti esempi: «Ritornavo al paese | col treno dimenticato, | col treno povero e generoso», o: «al finestrino aperto del mio treno | sulla mitica terra») si fa sempre più onirica e irreale: si va dall'amore «sepolto per sempre nel fragore | di ponti sotto i treni» di una tarda lirica italiana, al terremoto di un treno che non arriva mai («come nd'u terramote di nu trene | ca nun arrìvete mèie | ma ca nnatèrne pàssete fiscanne | dasupr'a mmi»; «nu trene | ca nun arrìvete mèi») de *I 'nnammurète* e di *Nd'u piccicarelle di Turse*, agli occhi dell'amata che stanno sepolti e scavano in un fruscio di treno («mó stène ancore ndrubbichète e scàfene | nda nu frusce di trene») di *Nu belle fatte*, fino alla metafora violentemente espressionistica dei giorni che si affondano nel cuore più lenti di un treno merci che ha nelle ruote la rabbia delle zannate («nd'u core ci s'affùnnene cchiù musce | d'u tréne-merce | ca ll'è nd'i róte 'a raggia d'i zannète») di *Com'agghi' 'a fè?* A poco a poco (ma si tratta di un processo «verticale» piuttosto che «orizzontale» o diacronico: anche nelle ultime raccolte Pierro è tornato ai lunghi poemetti descrittivi e rievocativi) il ritorno alla «terra del ricordo» si fa risucchio, vortice che accavalla come in un incubo tutte le cose e le ricompone in luttuosi deliri; è come se la *jaramme* o il *piccicarelle di Turse*, che ne costituiscono la figura estrema, avessero inghiottito case, strade, uomini e li rivomitassero come semplici rovine, come «i sciolle | c'a lu vente ci nàtene nd' 'ardigue», come pure metafore del vuoto che li compenetra: «chille cose nivre»; e in questo precipizio, in questo gorgo di cose nere la poesia di Pierro si avvicina, per così dire, al suo nucleo essenziale, alla sua incandescenza. Il *paìse*, ridotto ormai a una sorta di chiuso e arcaico simbolario, tende allora a liberarsi di tutto ciò che di superfluo o decorativo sopravviveva ancora nella

sua evocazione e si contrae in una cupa visione di morte, di lutto, di disfacimento.

La figura esemplare di questa dissoluzione spettrale del paesaggio è il *ghiòmmere*, il «groviglio», il «viluppo», l'«intrico»: un'immagine già frequente nelle poesie in lingua ma che, un poco alla volta, assurge a cifra definitiva, a segno elementare della realtà. Il *ghiòmmere* è simbolo tanto dell'io («Nu gghiòmmere di ferre spinète | ca c'è rumèse nd'u foche, | chiste sùu...»; «Passe nd' 'a vita tue | come nd' 'a notta scure | nu gghiòmmere di foche») quanto del *paìse* («nda stu gghiòmmere nivre di paise | ca stè pirenne e pàrete nd'u fosse | nu morte-accise»). E potremmo aggiungere che esso rappresenta metaletterariamente la stessa poesia, una poesia nella quale al sempre più fitto intrico di metafore e di emblemi corrisponde una crescente complessità sintattica, ritmica e fonica; in particolare le rime, che nella produzione in lingua erano scarse e occasionali, vengono a formare un vasto reticolato di associazioni simboliche, una sorta di filigrana musicale che soltanto il dialetto poteva far affiorare: in italiano, non sarebbero possibili rime addirittura strutturali in Pierro come quelle tra *sóue* («sole») e *paróue* («parola») o *dóue* («dolore»), *cruce* («croce») e *'uce* («luce») o *duce* («dolce»), *mère* («mare») e *amère* («amaro»), *paìse* e *morte-accise* e tante altre; né meno intricata e complessa è la rete delle assonanze e delle consonanze, che finiscono col dissolvere il reale in una sorta di «groviglio» fonico ricreandolo «in una trama di corrispondenze (e dissonanze) in cui l'elemento prevalente è quello melodico».[26]

Ma forse il tono più caratteristico della poesia di Pierro è quello del lamento, del *planctus*; già in una lirica de *Il mio villaggio* egli aveva indicato nel pianto la vera essenza della poesia: «I poeti | sono pianto nascosto», e in tutta la sua opera questo pianto affiora come voce profonda dell'io, delle persone amate, delle cose. Il lamento, la lamentazione è la sola forma udibile che possa assumere quella «nera canzo-

26. FORMISANO, *Il linguaggio* cit., p. 213. Sulla rima in Pierro si vede anche MARTI, *La poesia* cit., pp. 297-299.

ne di silenzio» cui aspira la poesia di Pierro: la sola forma di un canto che nasce dalla perdita, dalla morte, dal vuoto; il *morte-accise* che Pierro nasconde dentro di sé è anche morto di pianto: «fign'a la morte mi ci avére accise | di chiante, nd'u paise». Ma non si tratta soltanto di un lamento sul *paìse* o sull'io perduti; è, più precisamente, il *planctus* che si leva da questo paese e da questo io, è il farsi *planctus* del loro silenzio sepolcrale. La poesia è il cupo lamento di questa terra di morti, di *chène* e di *cristiène* che, confusi tra loro, se ne stanno zitti come i morti che non sanno più cosa sia un lamento: «citte com'i morte | ca nun sàpene cchiù chighi'è nu lagne»; e il suo compito dovrebbe essere quello di distillare il pianto che si cela nella «terra del ricordo» fino a decantarlo, a trasformarlo in canto: «È tutto qui il mistero: | un tremore passato chissà dove | a farsi quiete». In Pierro, la poesia ha quasi la fredda impersonalità di un fenomeno geologico: nel tremore del pianto sembra di avvertire la risonanza intima dei terremoti e dei venti che scuotono le *jaramme*; se il vento e il terremoto sono la voce dei precipizi, il pianto è quello della Lucania che è *within us*, di quella che è stata chiamata «la geologia interiore di Pierro»,[27] degli abissi di un io che è ossame e rovina. Un misterioso e ininterrotto dialogo si intreccia, in questa poesia, fra il vento e il terremoto, da una parte, e il pianto umano o animale, dall'altra; quasi per una segreta *consonantia* fra macrocosmo e microcosmo, gli uni si propagano, si prolungano nell'altro:

> Schitte ca pó nd'u fridde e nda nu scure
> ca nun spìccene mèi,
> mi rispònnene: apprime nu trimore
> (e mbàreche d' 'a terre) e pó' nu schème
> di nu chène ca chiàngete 'untène.

[Solo che poi nel freddo e in uno scuro | che non finiscono mai, | mi rispondono: prima un tremore | (e forse della terra) e poi il gemito | di un cane che piange lontano].

27. Piromalli, *Albino Pierro* cit., p. 63.

E accussì m'è rumèse nu frusce
nu terramote e nu vente;
(e tu mbàreche luntène chiangìse,
e ié m'accirije cchi senza nente).

[E così mi è rimasto un fruscío, | un terremoto ed un vento; | (e tu forse lontana piangevi, | ed io mi uccidevo per niente)].

E come l'io è scosso da terremoti e attraversato da venti, così tutta la natura che gli sta intorno può farsi pianto: le strade («sti strète | ca chiàngene virenne ca ci passe | cchi ll'occhie ianche ianche d'i cichète»), le campane («E nisciune le sèntete u chiante | nda sti campène a martelle»), il cielo («Pure u céhe, stummatine, | s'è grapute chiangenne»; «u nivre di stu cée è nu cichète | ca lle chiàngete i stelle»), la terra («ll'hète 'a voce di nu scante | 'a terra»). Io e natura, io e *paìse* trovano nel pianto la loro autentica voce, la loro «verità» profonda.

Pierro sembra così rinnovare, restituendogli la freschezza delle origini romanze, il *topos* stilnovistico e petrarchesco della identità fra pianto e canto; anch'egli potrebbe scrivere con il Petrarca: «piansi et cantai: non so più mutar verso». Ma in questo pianto riecheggia, più che quello della tradizione lirica, il pianto infantile, il pianto del bambino impaurito dal buio o sperduto nelle *jaramme*: «quillu chiante sincire di uagnune» che rappresenta una sorta di primordiale e limpida immedesimazione al dolore di tutte le cose. O in esso sarà avvertibile la voce lamentosa degli animali nei quali si sdoppia l'io infraumano di Pierro: il lamento dei gatti o dei cani («u schème d'i iatte»; «nu schème | di nu chène ca chiàngete 'untène»), le grida del porco scannato che arrivano fino alla Via Lattea («u porc ca scamàite | cch'i grire c'arrivàine a la Pullère»; «quillu porc ca scamàite | mbrugghiète nda na zuca sutt'a nùie | come ngànne l'avìssete u curtelle»), perfino il pianto della mosca («Certe mumente chiange com' 'a musche...»); ma più di ogni altro par di sentire il gemito dei grilli («quillu chiante | di nu mère di grille») che, come quello di un Petrarca/insetto dei fossi o dei dirupi, è insieme pianto e canto («sente nu grille ca scàmete | drét'u balcone; | e s'aiùtete, u puurelle, | ma nun sacce si a chiange o a cantè»). Il soggetto lirico della tradizione letteraria «alta» è qui

degradato fino al livello *in-fantile* o a quello di una fauna che, contrariamente a quanto è stato detto,[28] non ha nulla a che fare con quella dei bestiari che orna la poesia romanza del medioevo; in essa il canto poteva modellarsi su quello del cigno, della fenice, del gallo o di altri animali nobilitati dall'emblematica cristiana: qui esso si accorda sul gemito di bestie portate al macello, di cani infreddoliti, di insetti che saltellano nei burroni. Il pianto del bambino o degli animali è quel filo di voce, quella sepolta parola che è consentita al poeta/*mascière* disceso fra i morti della sua terra: è il dialetto come «lingua morta».

Vi sono straordinarie analogie fra questa poesia e le esperienze visionarie degli sciamani. Nei suoi canti, che nascono in uno stato di estasi o di *transe* conseguente a una crisi drammatica (per esempio una grave malattia), lo sciamano utilizza spesso un linguaggio segreto che ha la sua origine nell'imitazione dei versi degli animali: secondo una descrizione riportata da Mircea Eliade, lo sciamano kirghiso-tartaro «abbaia come un cane, annusa gli astanti, mugghia come un bue, muggisce, grida, bela come un agnello, grugnisce come un porco, nitrisce, gorgheggia, imitando con una precisione notevole i versi degli animali, i canti degli uccelli, il rumore del loro volo ecc.».[29] Questo «linguaggio degli animali» presuppone la metamorfosi dello sciamano nei diversi animali e comporta la conoscenza dei segreti della natura; ma soprattutto esso costituisce un ritorno alla condizione edenica nella quale l'uomo viveva in pace con gli animali e comprendeva la loro lingua: «Preparandosi all'estasi, e durante questa estasi, lo sciamano abolisce la condizione umana attuale e ritrova, provvisoriamente, la situazione iniziale. L'amicizia con gli animali, la conoscenza della loro lingua, la trasformazione in animale, sono altrettanti segni che lo sciamano ha reintegrato la situazione "paradisiaca" perduta

28. Cfr. G. SAVARESE, *Pierro e il petrarchismo emblematico*, in A. PIERRO, *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano.* Seguite da indagini e testimonianze, Pacini Fazzi, Lucca 1981, pp. 122 sgg.

29. M. ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 2e éd., Payot, Paris 1968, p. 92; cfr. anche J. HALIFAX, *Voci sciamaniche. Rassegna di narrativa visionaria,* trad. it., Rizzoli, Milano 1982, pp. 35-39.

all'alba dei tempi».[30] Lo stesso Eliade ha osservato come lo stato di euforia pre-estatica dello sciamano costituisca probabilmente una delle fonti del lirismo universale: «Quando prepara la *transe*, lo sciamano batte il tamburo, chiama i suoi spiriti ausiliari, parla un "linguaggio segreto" o il "linguaggio degli animali", imitando il verso degli animali e soprattutto il canto degli uccelli. Egli finisce per ottenere uno "stato secondo" che mette in moto la creazione linguistica e i ritmi della poesia lirica [...]. La poesia rifà e prolunga il linguaggio; ogni linguaggio poetico comincia con l'essere un linguaggio segreto, ossia la creazione di un universo personale, di un mondo perfettamente chiuso».[31] Anche se l'eden di Pierro è un precipizio che ha inghiottito tutte le cose e la sua fede nel valore taumaturgico della parola si è rivelata incerta se non proprio illusoria, in lui questo scenario primordiale della poesia traspare con straordinaria precisione; il dialetto affiora dalle profondità dell'io come «lingua segreta» o «lingua degli animali» nei quali Pierro magicamente si identifica: e si direbbe che nella sua stessa espressività sonora si conservi qualcosa dei canti e dei versi animaleschi.

Ma il vero archetipo, la precisa cornice culturale del canto/pianto di Pierro vanno cercati nelle tradizioni funebri lucane, in quel *planctus* rituale che ha perpetuato fino ai nostri giorni i moduli della lamentazione funebre antica;[32] giustamente Carlo Levi ha definito tutta la poesia di Pierro «un grande lamento funebre».[33] Essa appare in qualche modo connaturale a un *paìse* che è essenzialmente cimitero e il cui rito per eccellenza è quello del funerale. La situazione emblematica di questo villaggio è quella descritta ne *Il ritorno*: un morto è disteso al centro della stanza, intorno al fuoco gli uomini stanno immobili, «chiusi di nero e senza voce», il villaggio tace in un «silenzio di preistoria», un cane accoglie

30. ELIADE, *Le chamanisme* cit., p.93

31. ID., *Le chamanisme. Expériences mystiques chez les primitifs*, in *Encyclopédie des mystiques*, 4 voll., Seghers, Paris 1977, I, p. 91.

32. Si veda in proposito il capitolo su «Il lamento funebre lucano» nel già citato libro di E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale* cit., pp. 57-110.

33. LEVI, *Le poesie* cit., p. 305.

uggiolando «nel buio dell'ingresso» lo spettro del morto che ritorna. Ma la visione più impressionante è quella di *U mort* («Il funerale»), poesia dedicata proprio al grande studioso del lamento funebre lucano, Ernesto de Martino. Il corteo funebre che attraversa il paese levando i pianti e le invocazioni rituali («Oh scasce méja granne; oh bene d' 'a mamma»; «Bene d'u tèta sue, bene d'u tète») sembra travolgerlo e inghiottirlo in un vortice allucinatorio: la croce sfiora le finestre e coloro che vi stanno piangendo, i sassi e tutte le altre cose piangono nelle strade, i *cristiène* vi boccheggiano senza gambe e senza braccia e, nel fuggire impazziti, si mescolano come gomitoli di pece a uccelli senza zampe e senza ali; intorno risuonano cupamente i burroni neri. In questo incubo che dissolve il *paìse* in un *ghiòmmere* lamentoso trova la sua esatta definizione la poesia di Pierro; il *paìse* non è più ciò che è rimpianto, ma è il pianto, il lutto stesso; è il pianto funebre che si è fatto pietra:

> I'è proprie allè ca gìrene u taùte
> cc'u morte c'at' 'a ì a lu campisante,
> e i' éte allè ca mó s'è fatte pétre
> quillu mère trùue di chiante.

[È proprio là che girano la bara | col morto che deve andare al camposanto, | ed è là che adesso si è fatto pietra | quel torbido mare di pianto].

In questo *planctus* è anche la sola consolazione cui possa aspirare la poesia di Pierro; nel farsi voce, lamento della morte che invade l'io e la natura sta la sola parola, la sola poesia alla quale si possa chiedere, se non di «incantare i terremoti», una provvisoria sospensione del dolore. Il lamento funebre, ha scritto De Martino, è innanzitutto «un incantarsi nella presenza rituale del pianto»;[34] se nel *planctus* irrelativo e nell'ebetudine stuporosa di chi è colpito da lutto il cordoglio rischia di condurre al totale annullamento di sé, «la lamentazione funeraria affronta l'ebetudine stuporosa e la sblocca, accoglie il *planctus* e lo sottopone alla regola

34. De Martino, *Morte e pianto rituale* cit., p. 215.

di gesti ritmici tradizionalmente fissati, con l'esclusione o l'attenuazione simbolica di quei comportamenti che sono più rischiosi per l'integrità fisica della persona [...]. L'indefinita monotona interazione dei modelli culturali di comportamento, sempre sullo stesso ritmo, attenua la presenza di veglia e induce e mantiene nella lamentazione un leggero stato oniroide, una presenza rituale del pianto, sul cui piano si attenua l'asprezza dell'insopportabile situazione storica reale (*questo* lutto, che ha colpito *me*), e al tempo stesso si stabilisce un rapporto con le tentazioni irrelative della crisi, e soprattutto con gli impulsi del *planctus* caotico»;[35] e giustamente De Martino ha sottolineato le analogie tra questi riti e la prassi sciamanica.[36] Nella poesia di Albino Pierro agisce in profondità lo stesso meccanismo; nel ritmo incantatorio dei suoni e delle immagini che la costituiscono riecheggia quello immemoriale della lamentazione funebre lucana. Paradossalmente, proprio in questo Pierro raggiunge, si ricongiunge intimamente con la "terra del ricordo" che è, prima di tutto, terra del rito e del lamento funebre; la perfetta misura di alcuni suoi componimenti è dovuta al fatto che la disperazione individuale di Pierro (la *sua* esperienza della perdita, del distacco, della morte) ha trovato voce in una disperazione immemoriale, rituale, consolidata dalla tradizione: quella dello stesso *paìse* perduto. Ed è forse nella poesia amorosa, dove peraltro l'amata è anche figura della «terra del ricordo» (desiderata, pianta, perduta) e l'esperienza del lutto si spoglia di qualsiasi residua incrostazione realistica o folclorica, che questa cadenza di *planctus* tradizionale è udibile in tutta la sua purezza; specie in alcune liriche di una delle sue raccolte più ispirate, *I 'nnammurète*, come la stupenda *Chi t'ha fatte 'a mascìje?*:

Ié chiange notte e gghiurne,
e nun mi sèntese;
camine ore e ore mmenz' 'a chèse,
e pó' si ièsse trove a tutt'i bbànne

35. Ivi, pp. 85-86.
36. Ivi, p. 86.

nu fume ca ti cìchete e nu vente
ca tàgghiete fiscanne com'i canne.

[Io piango notte e giorno, | e non mi senti; | cammino ore e ore per la casa, | e poi se esco trovo da per tutto | un fumo che ti acceca e un vento | che taglia fischiando come le canne].

Oppure *Avìn' 'a i'èsse i morte*:

Avìn 'a i'èsse i morte ca parlàine
come pàrlene duce i 'nnammurète
a chi chiangìte sùue nd'i nuttète.
Nun s' 'a firàine a sente cchiù sti grire
e cchi tti dè na mène, tutt'i mène,
avìne scafurchiète quillu scure
cchi arrivintè nu fiore supr'u mure.

[Dovevano essere i morti che parlavano | come parlano dolcemente gli innamorati | a chi piangeva solo nelle nottate. | Non gliela facevano più a sentire queste grida | e per darti una mano, tutte le mani, | avevano perforato quel buio | per diventare un fiore sopra il muro].

In questo riaffiorare dal *paìse* come voce di morti innamorati («i morte ca parlàine | come pàrlane duce i 'nnammurète») o di innamorati che non sanno se sono vivi o sono morti («Mó nun le sacce addù su', | si su' vive o su' morte, | i 'nnammurète») e come Cristo sono inchiodati a una croce («e ca nchiuvàrene | com'a Criste a la cruce»), il canto, la «nera canzone di silenzio» può anche consolare, può essere dolce. In esso non sopravvive più alcuna speranza di salvezza, di ritorno, di resurrezione: quella che udiamo è la voce limpidissima della morte e del nulla. Ma questo sordo, animalesco piagnucolio può infine placarsi nel silenzio del vegetale, nel silenzio non nero ma variopinto del vegetale; il pianto e il grido possono diventare erba tra le rovine o papavero («tutte na vote u chiante arrivintèrete | erve nd'i sciolle | e scattabbotte u grire»); la parola che allunga le sue radici nel sottosuolo cadaverico del villaggio può spuntare un mattino come un fiore, «nu belle fiore»:

Pure na paróue,
i'è cchiù mègghie ca nente:
putèreta mitte i ràriche,
nd'u sonne,
cchi si truvè, 'a matine,
nu bele fiore.

[Anche una parola, | è meglio di niente: | potrebbe mettere le radici, | nel sonno, | per trovarsi, al mattino, | un bel fiore].

Nota bibliografica

I saggi riuniti in questo volume sono usciti originariamente nelle sedi seguenti:

1. *Introduzione* a P. P. PASOLINI, *Poesie scelte*, a cura di N. Naldini e F. Zambon, TEA, Milano 1997, pp. 7-23.
2. *Introduzione* a A. PIERRO, *Un pianto nascosto. Antologia poetica 1946-1983*, a cura di F. Zambon, Einaudi, Torino 1986, pp. V-XXVIII.
3. *Albino Pierro «nella gabbia del mondo». Appunti su «Nun c'è pizze di munne»*, in «Studi novecenteschi», 22, 1995, pp. 159-172.
4. *Per un commento a «Filò» di Andrea Zanzotto*, in «Studi novecenteschi», 47, 2020, pp. 277-299.
5. *Poetica di Fernando Bandini*, in «Senecio», aprile 2014, pp. 1-5.
6. *Lo spazio del tiro a segno: sulla poesia di Nico Naldini*, in N. NALDINI, *Una striscia lunga come la vita*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Zambon, Marsilio, Venezia 2009, pp. 3-33.

Alcuni di questi lavori sono stati ritoccati e adattati al disegno complessivo del volume. Per quanto riguarda i più antichi, la bibliografia è stata aggiornata solo in pochi casi indispensabili.

Colophon

Lingue inedite. La poesia italiana contemporanea tra lingua e dialetto di Francesco Zambon, è stato composto con il carattere Tiempos Text (regular, italic e semibold) di Kris Sowersby.
Impaginato dall'Officina Grafica Ronzani.
Stampato e rilegato in Italia, per conto di Ronzani Editore da Digital Book S.r.l. – Città di Castello nel mese di settembre 2021.

La Ronzani Editore

Società editrice: Giuseppe Cantele, Giovanna Cantele, Alberto Casarotto, Andrea Cortese, Fabio Cortese, Dario Dal Ferro, Lara Facci, Giuseppe La Scala, Romina Manzardo, Giovanni Stefano Messuri, Francesco Motterle, Giuseppe Padovan, Pier Luigi Ponso, Claudio Rizzato, Pierantonio Rizzato, Davide Romanin Jacur, Amerigo Tagliapietra, Gianni Tagliapietra.

Redazione: Giuseppe Cantele, Paolo Carta, Giorgio Cedolin, Alessandro Corubolo, Chiara Dal Ferro, Maria Gregorio, Luisa Maistrello, Giovanni Stefano Messuri, Beatrice Prai, Claudio Rizzato, Giovanni Turria, Matteo Vercesi, Franco Zabagli, Elsa Zaupa, Anita Zulian.

ISBN: 978-88-94911-87-9

9 788894 911879

Euro 16