

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: "L'arte nasce dal male" : da una lettera di Giampiero Neri

Autor: Zucco, Rodolfo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-587529>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«L'arte nasce dal male».

Da una lettera di Giampiero Neri

1. Il 25 giugno 2002, alla domanda di Victoria Surliuga su quale fosse il suo «metodo di scrittura», Giampiero Neri rispondeva così:

Non ho un vero e proprio metodo. Scrivo avendo in mente di scrivere, con un progetto di scrittura che non è ancora terminato e non vorrei che terminasse. Certe volte penso che scriverò questo e non altro, oppure che ho già detto quello che mi importava di più. Mi sembra però un'autolimitazione molto artificiosa, dire che ho detto quello che dovevo scrivere. Quello che dovevo o non dovevo, non lo so nemmeno io.¹

Alla data di quella conversazione Giampiero Neri aveva raccolto la propria produzione poetica in *Teatro naturale*,² seguirà, di lì a due anni, *Armi e mestieri*,³ libro incluso poi, nel 2007, nell'«Oscar» con le *Poesie*.⁴ La situazione interlocutoria espressa a Surliuga si rivela mutata quando Neri parla a Ottavio Rossani dell'imminente pubblicazione di *Paesaggi inospiti*, che uscirà nel marzo del 2009:⁵

Neri annuncia che le poesie del nuovo libro «saranno le ultime; magari scriverò prose, ma poesie basta». Una notizia importante, o no? «Non so, forse sì. Ma penso che si scrive solo quando si ha qualcosa da dire. In quanto poeta, finito questo libro, ho finito la mia opera».⁶

È una posizione che Neri rivede, in qualche misura, parlando con Alessandro Rivali dopo l'uscita de *Il professor Fumagalli*.⁷ All'intervistatore che chiede se il «progetto poetico» dello scrittore sia da ritenersi concluso Neri risponde: «Penso di sì. Per quanto esso sia poi continuato nelle prose confluite nell'ultimo libro *Professor Fumagalli*, che considero oltre che una

¹ Victoria Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà. La poesia di Giampiero Neri*, Novi Ligure (AL), Joker, 2005, p. 147.

² Giampiero Neri, *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998 (d'ora in poi citato nella sigla TN).

³ Id., *Armi e mestieri*, Milano, Mondadori, 2004 (AM).

⁴ Id., *Poesie 1960-2005*, introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2007 (PO).

⁵ Id., *Paesaggi inospiti*, Milano, Mondadori, 2009 (PI).

⁶ Ottavio Rossani, *Milano è una poesia*, in «Corriere della Sera – Milano», 18 agosto 2008.

⁷ Giampiero Neri, *Il professor Fumagalli e altre figure*, Milano, Mondadori, 2012 (PF).

continuazione anche una nota a margine delle mie poesie precedenti».⁸ Una risposta tutt'altro che perentoria; come tutt'altro che perentorie suonano, a ben vedere, le parole con le quali Neri torna sull'argomento in una lettera che mi indirizza, da Milano, il 2 febbraio 2013:

Caro Rodolfo,

ti dicevo ieri al telefono, riprendendo l'intervista sul "Corriere", che consideravo concluso il mio progetto di poesia con "Paesaggi inospiti". È vero che mi riferivo alla forma tradizionale della poesia, distinguendola dalla poesia in prosa, ma avevo anche in mente il "progetto di poesia" a cui avevo lavorato a partire da "L'aspetto..." e che costituisce il *nucleo* della mia opera.⁹

Segue – introdotto da una frase di passaggio («Questo nucleo è il seguente, facendo riferimento all'edizione Oscar Mondadori di "Poesie 1960-2005"») e bipartito dall'indicazione «da Paesaggi inospiti» – un elenco che, nella forma della combinazione binaria di pagina e verso di *incipit* e pagina e verso di *explicit* –

da pag. 13 "Corso Donati, il metrò

a pag. 24 "Era passato del tempo"

e così via –, individua dieci sequenze o sezioni. È – mutuata la formula di Sandro Mancini – «uno sforzo ascetico [...], nel senso di un'*áskesis*, un progressivo esercizio di eliminazione del superfluo»,¹⁰ che elegge *L'aspetto occidentale del vestito*,¹¹ *Dallo stesso luogo*,¹² *Viaggi*,¹³ i primi sette testi (il dettaglio, come si vedrà, è significativo) della sequenza *Altri viaggi*,¹⁴

⁸ Alessandro Rivali, *Giampiero Neri, un maestro in ombra*, con versi e prose inediti di Giampiero Neri, Milano, Jaka Book, 2013, p. 127.

⁹ Il riferimento è al primo libro di Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*, Milano, Guanda, 1976.

¹⁰ Sandro Mancini, *L'appello alla memoria. L'umiltà della parola poetica di Giampiero Neri*, in «Linea d'ombra», XV, 127, luglio-agosto 1997, pp. 106-107, a p. 106.

¹¹ Si intende la sequenza eponima de *L'aspetto occidentale del vestito*, cit., pp. 21-37 –, ora in PO, pp. 13-24.

¹² È la sezione da cui prende il titolo il terzo libro: *Dallo stesso luogo*, Milano, Coliseum, 1992 (qui alle pp. 83-96), ora in PO, pp. 89-100 (la lettera reca, per una svista, «da pag. 84»).

¹³ È la sequenza che in *Dallo stesso luogo*, cit., pp. 99-114, ha titolo *Altri viaggi*, e che acquisirà il titolo definitivo *Viaggi* in TN, dove si legge alle pp. 107-122. In PO è alle pp. 103-118 (la lettera reca come numero di pagina terminale, per una svista, «108»).

¹⁴ La sequenza è dapprima in TN, pp. 132-139, ora in PO, pp. 128-135. L'indicazione di «pag. 124», seguita dall'indicazione dell'*explicit* «era stato il commento», non lascia dubbi sulla volontà di chiudere la selezione con la poesia con *incipit* «si era fermato e lasciato cadere la bicicletta», escludendo quella che compare a p. 135 («Della villa romana»).

Sequenza,¹⁵ *Finale*,¹⁶ *Armi e mestieri*,¹⁷ *Paesaggi inospiti*,¹⁸ *Piano d'erba*, *Parte prima*¹⁹ e *Parte seconda*.²⁰ Neri continua prendendo atto di un 'disequilibrio' strutturale («Noterai che "Paesaggi inospiti" ha il maggior numero di pagine, rispetto agli altri libri, che si riferiscono al *nucleo* narrativo, e, per la verità, lo noto anch'io adesso, mentre ti scrivo») e aggiunge:

Questo nucleo sarebbe l'argomento intorno al quale ho costruito tutta la mia opera. Si può dire che, pubblicata una raccolta, io cominciavo da capo, a, bi, ci,...

Si dovrebbe aprire qui – ma devo rinviare a una ripresa di questo lavoro in altra sede – un discorso che entri nel merito delle scelte di inclusione nel «nucleo» (e delle relazioni interne al sistema), ma anche – trattandosi di un poeta della *reticenza* come Neri –²¹ che altrettanta attenzione rivolga ai testi esclusi (qualcosa si vedrà, più avanti, a proposito di *Capitolo ottavo*). Annoto intanto che il *nucleo* è qualificato come *narrativo* – definizione criticamente centrale –²² e che Neri sottolinea il carattere *ciclico* del proprio procedere (Carlangelo Mauro ha parlato di «narrativizzazione ricorsiva»),²³

¹⁵ Dapprima in AM, pp. 19-32, ora in PO, pp. 159-172. Importante notare che l'indicazione di Neri – «da pag. 161 "per A.F. – Si scendeva fra alte mura"», individuando come *incipit* della selezione il primo testo (comprensivo della dedica ad Angela Ferraris, per cui cfr. Giampiero Neri, *Il mestiere del poeta*, a cura di Massimiliano Martolini, Ancona, Cattedrale, 2009, p. 92), esclude l'epigrafe ricavata da *Il giocatore invisibile* di Giuseppe Pontiggia (sull'origine della quale cfr. *ibidem*, p. 91). Il dato si potrà leggere in relazione al racconto del rapporto tra i fratelli Pontiggia come si legge in Rivali, *Giampiero Neri*, cit., pp. 85-102. Notevoli le pagine su questa dedica in Carlangelo Mauro, *La violenza della storia. Sulla poesia di Giampiero Neri*, in Id., *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei: Fontanella, Volponi, Piersanti, Neri, Cucchi, De Angelis*, Avellino, Sinestesie, 2013, pp. 61-106, alle pp. 105-106.

¹⁶ Dapprima in AM, pp. 33-39, ora in PO, pp. 173-179 (ancora, Neri non tiene conto della pagina su cui compare il titolo, e detta dunque «da p. 175»).

¹⁷ La sequenza eponima del libro, ora in PO, pp. 193-202.

¹⁸ La sequenza eponima di PI, pp. 193-202.

¹⁹ In PI, pp. 21-45 (Neri: «da p. 23»).

²⁰ In PI, pp. 47-76 (Neri: «da p. 49»).

²¹ Cfr. solo Rinaldo Caddeo, *Il 'Teatro naturale' di Giampiero Neri*, in «La clessidra», IV, 3, 1998, pp. 51-54, a p. 53 («L'*understatement* di Neri non è né crepuscolare né minimalista perché in mezzo, al centro dei suoi testi, c'è una reticenza, un vuoto straniante, un silenzio ancor più enigmatico che allusivo», con quel che segue) ed Enrico Testa, *Giampiero Neri*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. 243-247, a p. 244 («All'impossibilità di un compiuto ricordo s'accompagna la volontà di tacere, ai vuoti dell'ellissi la scelta della reticenza»).

²² Cfr. solo Mauro, *La violenza della storia*, cit., p. 62: «Stasi e variazioni nell'opera di Neri hanno dato vita nel tempo, e i passaggi sembrano quasi impercettibili ad una superficiale lettura, a mutamenti significativi ma nell'ambito comunque di un tema unitario espresso nelle forme di un 'racconto in versi', con rinvio in nota a un' *Intervista a Giampiero Neri*, a cura di Valeria Poggi, in «Poesia», II, 10, ottobre 1989, pp. 24-25, a p. 24.

²³ Mauro, *La violenza della storia*, cit., p. 97.

simile a quello – lo notava già Bandini – della beccaccia descritta in *Società di caccia e pesca*, II («Nella zona più scura, dove forse vive anche il tasso, vicino a qualche radice e sulle foglie cadute si trova periodicamente la beccaccia. Vola di notte seguendo sempre un uguale itinerario»)²⁴ e in significativa corrispondenza con le modalità del proprio metodo compositivo («Lavoro abitualmente su tre e anche più quadernoni. Il motivo è che, ad ogni cambiamento di frase e anche di parola, ripeto da capo il testo per intero su un quaderno nuovo. Procedimento alquanto dispendioso di fatica e mezzi, bisogna riconoscerlo, ma è così. Mi è rimasto il piacere di cominciare da capo, come si faceva a scuola dalle suore, nelle classi elementari»)²⁵.

2. Vorrei soffermarmi qui sul tema proposto nella parte finale della lettera, che continua così:

Ma mi importa un altro particolare. Vicino alla scalinata del Terragni, quel giorno di Novembre, avevo incontrato il signor Giovanni, in bicicletta. Il sig. Giovanni era un amico di mio padre, era il papà del Nene, era l'insegnante di spagnolo, il proprietario del "tesoro", Waterman e Miserabili, e tante altre cose. Io naturalmente gli volevo bene. Era un bravo uomo, a parte il furto in gioventù, nel Monferrato, per cui gli era stata negata la possibilità di andare a lavorare in Germania.²⁶ Proprio lui mi aveva detto testualmente: «Se erano tutti da ammazzare, tuo padre doveva essere l'ultimo»²⁷

È stato un pugno nello stomaco. Io non sono mai riuscito a scriverlo fino a Paesaggi inospiti, dove ho riportato la frase quasi interamente. Era anche la prima volta che sentivo una diversità così violenta. Se non mi sbaglio, la prima volta ho scritto «se tutto doveva finire...» mi aveva detto abbracciandomi» (pag. 134).²⁸

Non è la prima volta che Neri commenta l'episodio che chiameremo *dell'amico del padre*. La conversazione con Surluga del 2 agosto 2002 si

²⁴ PO, p. 39. Cfr. Fernando Bandini, *Giampiero Neri*, in «L'indice dei libri del mese», IX, 9, ottobre 1992, p. 9.

²⁵ Da una lettera del 4 dicembre 2012.

²⁶ Con la parola «Germania» finisce lo spazio disponibile sulla pagina. La frase che segue comincia dunque sulla nuova riga.

²⁷ *Sic*, senza punto fermo.

²⁸ Segnalo, su questo capoverso, a) che con «ho scritto» finisce lo spazio disponibile sulla pagina. La citazione che segue comincia sulla nuova riga; b) che nella citazione Neri impiega le virgolette a caporale entro le virgolette alte; con erronea doppia chiusura delle virgolette a caporale (la prima è frutto di una correzione: Neri chiude le virgolette dopo «finire», quindi cancella le virgolette di chiusura, scrive i tre puntini di sospensione e chiude le virgolette); c) che il riferimento bibliografico è a PO; d) che il punto fermo finale è mio.

apre proprio – per iniziativa del poeta – con la *narrazione* dello stesso episodio:

Volevo fare delle precisazioni sul mio lavoro. In *Teatro naturale*, a pagina 138, narro di quando avevo incontrato un amico di mio padre, che si chiamava Giovanni, il quale, vedendomi, aveva lasciato cadere la bicicletta davanti al monumento del Terragni, ad Erba: «si era fermato e lasciato cadere la bicicletta / sulla strada, l'amico di mio padre / “se tutto doveva finire...” mi aveva detto abbracciandomi, / era stato il commento». Questo episodio l'ho poi ripreso in un testo di *Armi e mestieri*. Nella ripresa di questo episodio, ho riportato qualcosa che si avvicina di più a quanto mi è stato detto, se proprio non ho usato le stesse parole.²⁹

A quella data, il riferimento era alle poesie incluse rispettivamente nelle sezioni (cfr. *supra*) *Altri viaggi* e *Armi e mestieri*.³⁰ Le citerò nel seguito con la sigla *EAP* (*episodio dell'amico del padre*) seguita da numero d'ordine arabo. Ecco dunque *EAP1* e *EAP2*:

si era fermato e lasciato cadere la bicicletta
sulla strada, l'amico di mio padre
«se tutto doveva finire...» mi aveva detto abbracciandomi,
era stato il commento.

In quelle nebbie, una mattina di novembre
aveva visto l'amico di suo padre
davanti alla scalinata del Terragni.
Nell'abbracciarlo, la bicicletta era caduta a terra,
«doveva essere l'ultimo»
era stato il suo necrologio.

Il racconto fatto a Pietro Berra prende l'avvio da *EAP2*, rievoca poi *EAP1* e cita infine una ripresa successiva, quella che chiameremo *EAP3*:

Era il mese di novembre del '43. Davanti al Monumento ai caduti vidi un amico di mio padre, un meccanico piemontese che si era trasferito a Erba, dove aveva sposato un'amica di mia madre, Teresina Mambretti. Nel '51, poi, anno di grave crisi, emigrarono in Argentina e là sono morti tutti, anche il figlio amico mio, Nene, un vezzeggiativo che presumo derivasse da *niño* (bambino in spagnolo). Ma torniamo a quella mattina del '43. Vedo il signor Giovanni in bici, lui mi viene incontro e nell'abbracciarmi la bici gli cade a terra. Ho già scritto di questo

²⁹ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., pp. 174-175.

³⁰ In PO, rispettivamente alle pp. 134 e 198.

episodio in *Teatro naturale*. È la terza volta che lo riprendo, ma non ho ancora avuto la forza di riportare per intero la frase che mi disse: «Se erano tutti da ammazzare, tuo padre doveva essere l'ultimo». All'epoca non potevo nemmeno supporre che esistesse un'opposizione così radicale a Mussolini e al fascismo.³¹

La nuova poesia è quella che viene pubblicata dapprima – per quella che è la mia informazione bibliografica – in una *plaque* pubblicata nel marzo 2005 e in un libro d'arte (stampato in tre copie) dello stesso anno,³² che è accolta (come «inedita») nel libro-intervista curato da Martolini³³ e che trova posto infine nella *Parte prima* di *Piano d'erba*. Si noterà che la reticenza riguarda la nominazione dell'assassinato, «tuo padre»:³⁴

Quella mattina di novembre
aveva visto l'amico di suo padre
davanti alla scalinata del Terragni.
Nell'abbracciarlo la bicicletta era caduta a terra,
«se erano tutti da ammazzare»
aveva detto
«doveva essere l'ultimo».

A *EAP3* arriva anche la lettera che mi è indirizzata, dove alla dichiarazione del 'blocco' nella verbalizzazione finalmente vinto si oppone l'ammissione della residua reticenza (la frase è stata riportata, infatti, «quasi interamente»). Neri fa riferimento al ciclo di poesie nella *Parte seconda* di *Piano d'erba* che si apre col breve *poème en prose* che ha incipit «Caro Nene» e si chiude con «In attesa di un lavoro in Germania»,³⁵ con riferimenti puntuali, nell'ordine, a «“Uno dos” computava il signor Giovanni», «Fra i tesori di famiglia» e alla citata «In attesa di un lavoro in Germania».³⁶ Il congedo, dopo, dopo una spaziatura, è con le righe che seguono:

A parte il nucleo, tutto il resto è formato da corollari, riflessioni a margine etc.
Ti ringrazio di tutto e ti abbraccio (non come il signor Giovanni)

Giampiero

³¹ Pietro Berra, *Giampiero Neri. Il poeta architettonico*, Olgiate Comasco (CO), DIALOGolibri, 2005, p. 21.

³² Rispettivamente: Giampiero Neri, *Poesie e immagini*, prefazione di Victoria Surliuga, Milano, Viennepierre, 2005, p. 41 (in calce, tra parentesi quadre, «da *Piano d'erba*»); Giampiero Neri – Vincenzo Pezzella, *Piano d'erba*, [s.l.], Edizione Dedalus, [2005] (carte non numerate).

³³ Neri, *Il mestiere del poeta*, cit., p. 118.

³⁴ PI, p. 43.

³⁵ PO, pp. 62-69.

³⁶ Sulle figure del signor Giovanni e di Nene cfr. Rivali, *Giampiero Neri*, cit., pp. 33 e 58. Neri torna sulla vicenda della famiglia dell'amico Nene in PF, pp. 18-19.

L'interesse maggiore di questo ritorno sull'episodio dell'amico del padre sta nel rapporto che implicitamente si stabilisce tra la sequenza costituita dalle successive narrazioni dell'episodio stesso, l'individuazione di un «nucleo» entro il complesso dell'opera e la compiuta realizzazione, con *Paesaggi inospiti*, del «progetto di poesia» perseguito dall'autore. Il raccordo tra i tre temi può iniziare da altri passi di autocommento. Ad Alessandro Rivali, che ricorda come egli sia stato definito «poeta della morte e del male» e gli chiede «Cosa ne pensi?», Neri risponde: «Convengo senz'altro sul male. Gli altri temi sono corollari». ³⁷ Conversando con lo stesso Rivali, entro una digressione che passa da Melville a Gadda, Neri formula l'idea della «cognizione del male» («La cognizione non è una conoscenza come quella del triangolo equilatero, ma è un'esperienza»). ³⁸ Un altro passo dello stesso libro – quello da cui ho tolto il titolo di questo saggio – lega la «cognizione del male» all'espressione artistica: «I *refrain* di Villon sono misteriosi eppure anche lui ride, anche lui nasconde altre verità. C'è uno strazio sotterraneo, sembra comico e invece è tragico, anche lui, come il più volte ricordato Gadda, è tragicomico e feroce allo stesso tempo. L'arte nasce dal male e i fiori non nascono dai fiori». ³⁹

Il passaggio del discorso di Neri dall'individuazione del «nucleo» della propria opera alle poesie sull'episodio dell'amico del padre, nella sua evidente funzione di ulteriore riduzione di quel «nucleo» all'essenziale, ha dunque a che vedere con l'insorgenza della propria necessità di espressione dal momento in cui si è data la sua personale «cognizione del male».

3. Credo sarebbe riduttivo affidarsi a ciò che il poeta ha dichiarato a Berra (cfr. *supra*) e a Surliuga («La scalinata del Terragni è diventata un *tòpos* della mia poesia. Lì è avvenuto una specie di svelamento, per me adolescente, dell'atteggiamento degli altri verso la politica che governava allora l'Italia, il fascismo e la dittatura»): ⁴⁰ Neri fa in realtà, di fronte alla scalinata del Terragni, niente di meno che l'«esperienza» del male. La lettera colma,

³⁷ Rivali, *Giampiero Neri*, cit., p. 118. Cfr., sul tema, la sezione intitolata *Il manto manzoniano*, alle pp. 53-55 di Enrico Capodaglio, *Tonalità e senso in Giampiero Neri*, in *Memoria, mimetismo e informazione in 'Teatro naturale' di Giampiero Neri. Saggi critici*, a cura di Silvio Aman, Milano, Otto/Novecento, 1999, pp. 45-58.

³⁸ Rivali, *Giampiero Neri*, cit., p. 95.

³⁹ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁴⁰ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 183.

insomma, il silenzio a riscontro di una precisa domanda che Rivali rivolge a Neri prendendo spunto dalla prosa «*Se ripenso al mio lavoro*» («Se ripenso al mio lavoro – vi si legge –, mi sembra che il tema più ricorrente sia quello dell’aggressività con il suo corteo di corollari, mimetismo e fraintendimento. Il problema del male mi appare come simmetrico rispetto al bene, suo opposto, inevitabile ombra e controfigura»):⁴¹ «Quando hai scoperto questo filone di ricerca?». È richiesta la precisazione di una determinazione temporale, ma lo scrittore risponde centrando il discorso sul tema del mimetismo: «L’osservazione degli animali conduce fatalmente al suo aspetto mimetico. C’è un mimetismo di difesa e di offesa. In ogni caso si tratta di un fenomeno che non passa inosservato», ecc.⁴²

Il «pugno nello stomaco» è legato al riconoscimento – in un personaggio definito «amico», che si riconosce essere «un bravo uomo» e al quale il giovane «voleva bene» – di una violenta «diversità»: «Era anche la prima volta che sentivo una diversità così violenta». *Diversità* e *diverso* sono parole che andranno assunte spesso, nell’impiego che ne fa Neri, nel significato latino di ‘opposizione’, ‘opposto’. Due passi dalle conversazioni con Surliuga mi sembrano significative. In quella del 12 giugno 2002 *diverso* è usato in un contesto dall’evidente legame tematico con l’affermazione in oggetto.⁴³ In quella del 5 luglio 2002 *diversità* si legge entro un passo – assai noto, e su cui ritorneremo – che tocca il cuore della riflessione di Neri. Si parla del titolo *Dallo stesso luogo*:

Dallo stesso luogo nasce da una considerazione. Ero andato a Trieste per una lettura a cui aveva partecipato lo scrittore Tomizza. Finita la conferenza, una donna si è alzata per chiedere se lo scrittore avesse mai visto dei lupi. Tomizza rispose: «Se lei intende i lupi naturali, quelli li ho visti al giardino zoologico. Se lei invece ne intende degli altri, ho visto anche quelli, mascherati da uomini».

Cercavo un titolo per la mia terza raccolta in direzione delle diversità e ho pensato invece che avrei messo *Dallo stesso luogo*, perché se mi fosse stato dato di rispondere al posto di Tomizza avrei potuto dire che i lupi li vedevo tutti i giorni allo specchio guardandomi nel prepararmi per uscire. Il bene e il male sono nella stessa persona. Siamo noi che possiamo anche essere pietosi e buoni, e nello stesso tempo malvagi.⁴⁴

⁴¹ Ora in PF, p. 94.

⁴² Rivali, *Giampiero Neri*, cit., pp. 111-112.

⁴³ Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 143. Sul tema del «dualismo amico/nemico», in cui Surliuga vede l’ascendenza dell’opera di Carl Schmitt, cfr. *ibidem*, pp. 51-58.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 158.

Propongo, allora, che nella *diversità* evocata da Neri nella nostra lettera si senta il latino *diversus* nel senso di 'avversario, nemico': in palese opposizione con l'*amicizia* verso il padre e verso il protagonista stesso che quest'ultimo attribuisce al signor Giovanni. Si noti però, intanto, che il passo della lettera non verbalizza univocamente la fonte da cui sorge la percezione di questa *diversità*: un'ambiguità di cui converrà tener conto.

La conclusione del «progetto di poesia» di Neri con il libro, *Paesaggi inospiti*, in cui finalmente ha luogo la verbalizzazione di quanto al giovane uomo ha spalancato l'orridica «cognizione del male» è una naturale conseguenza di quanto si è visto. Ha commentato Berra: «Ecco, il poeta è riuscito a pronunciare la frase intorno a cui aveva girato, e si era arrovellato, per una vita. In queste parole si consuma il paradosso, *topos* caro all'autore, per cui si assottiglia fino a scomparire il confine tra bene e male». ⁴⁵ Non si deve sottovalutare, tuttavia, l'incrinatura che alla dichiarazione di Neri arreca il «quasi» su cui ho già richiamato l'attenzione. Un «quasi» che va certamente riferito all'omissione del soggetto («tuo padre»), ma che forse si può intendere in senso più ampio: il «ritorno» all'episodio dell'amico del padre è arrivato al punto in cui la «macchia rossa insopportabile» di *Un caso di omonimia*, I, ha «imposto il suo drammatico alt». ⁴⁶ Ma è un fatto che Neri, dopo *Paesaggi inospiti*, ha continuato (e continua) a scrivere: e «si scrive – ha detto egli stesso – per qualcosa che manca o che costituisce per noi un problema». ⁴⁷

4. In *Capitolo ottavo, poème en prose* che Neri esclude dal «nucleo» del suo «progetto», ⁴⁸ la «macchia rossa insopportabile» impedisce la nomina-zione del Monumento ai caduti del Terragni. Leggiamo le due parti finali:

VI

Un elenco di opere dell'architetto Terragni comprende una casa in corso Sempione, l'Officina per la Produzione del Gas, il progetto di un Danteum mai realizzato e alcuni disegni.

⁴⁵ Pietro Berra, rec. a *Paesaggi inospiti*, in «Poesia», XXII, 243, novembre 2009, p. 61.

⁴⁶ A p. 25 in PO: «Si faceva strada l'idea del ritorno se una macchia rossa insopportabile non avesse imposto il suo drammatico alt». Cfr., su questo passo, Silvio Aman, *Reticenza e ostensione in 'Teatro naturale'*, in *Memoria, mimetismo e informazione*, cit., pp. 133-154, alle pp. 144-145. Lo stesso Aman, alle pp. 148-149, definisce la macchia «segno del delitto e della colpa».

⁴⁷ Rivali, *Giampiero Neri*, cit., p. 101.

⁴⁸ Originariamente in Giampiero Neri, *Liceo*, Palermo-Parma, Acquario-Guanda, 1982, pp. 37-45.

Problemi di composizione nella corrente del '900.

Nel suo palazzo di Como si riflette una luce, una geometria davanti alla cupola verde azzurra del Duomo.

VII

Lo scrittore di provincia soffriva di insonnia. Si dedicava a ricerche di interesse storico ma non aveva abbandonato i vecchi progetti letterari.

Stava leggendo il finale del capitolo ottavo «anche tu valoroso Casca, le tue lucertole sul muro».⁴⁹

L'omissione, nell'elenco, dell'opera che è, per esplicita dichiarazione dello scrittore, un *topos* della sua poesia⁵⁰ è una chiara indicazione riguardo alla centralità della «scalinata del Terragni». La «scena madre», nella poesia di Neri, è data da ciò che si svolge qui: non è – come propone Mauro – quella che rappresenta l'assassinio del padre,⁵¹ a cui Neri arriva ad alludere direttamente soltanto in «*Correndo si allontanavano*».⁵² Assistiamo, in chiusura di *Capitolo ottavo*, a una prima rievocazione dell'episodio dell'amico del padre, poiché anche qui si tratta di un lutto rammemorato. Basta considerare il testo che chiude la sequenza. Il «finale del capitolo ottavo» (si intenda il canto ottavo dell'*Odissea*)⁵³ riporta le lacrime di Ulisse

⁴⁹ PO, pp. 67-68. Per la natura «velatamente autobiografica» della figura denominata – qui e in PO, a p. 163 – «lo scrittore di provincia» cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 134.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 183, citato *supra*.

⁵¹ Cfr. Mauro, *La violenza della storia*, cit., p. 99-100: «La morte del padre e l'evento traumatico ad essa legato non sono mai descritte [...]. Anche il testo fondamentale di *Paesaggi*, dove si raggiunge il punto di massima tensione e in cui avviene il colloquio con un personaggio con la bicicletta, presente anche in altre raccolte, riporta alla luce il commento dell'amico dell'assassinato ma non la scena madre» (cfr. però *ibidem*, pp. 83-84, a proposito di *Altri viaggi*: «La 'scena' della villa romana con assalitori [PO, p. 135] è disposta nel testo specularmente alla scena madre, il ricordo dell'uccisione del padre Ugo, avvenuta nel '43, accennata e rievocata nel commento di uno dei suoi amici più cari [PO, p. 134]»). Sull'uccisione di Ugo Pontiggia cfr. Giuseppe Pontiggia in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, 2004, p. LXXII, e Rivali, *Giampiero Neri*, cit., pp. 41-42.

⁵² In PO, p. 167, su cui cfr. Antonio Satta, *Intorno a dodici nuove poesie di Giampiero Neri*, in «Hesperos. Annuario di poesia e letteratura», 1, 2000, pp. 146-149, a p. 147, e Daniela Marcheschi, *Le armi e i mestieri di Giampiero Neri*, in «Nuovi argomenti», V, 28, ottobre-dicembre 2004, pp. 340-345, a p. 342. Il dato è coerente, a ben vedere, con quanto osserva Caddeo, *Il 'Teatro naturale' di Giampiero Neri*, cit., p. 52: «in tanta ferocia e crudeltà» presente nella poesia di Neri «è rarissima la descrizione diretta dell'atto predatorio», con quel che segue (si consideri tuttavia la notevole eccezione data da «*Quel giorno messer Corso fuggiva*», PO, p. 21).

⁵³ Neri dichiara che il titolo *Capitolo ottavo* «Si riferisce al capitolo ottavo dell'*Odissea*» rispondendo a Elena Borsa: cfr., di questa, *Giampiero Neri e la poesia in prosa*, Tesi di laurea, Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Facoltà di lingue e letterature straniere, Corso di laurea in Lingue

durante il racconto di Demodoco: «E dimmi perché piangi e nel tuo cuore / gemi, ascoltando d'Ilio e degli argivi / Danai la sorte. Hanno voluto agli uomini / sciagure infliggere gli dei, per dare / materia ai posteri di canto! Forse / sotto le mura d'Ilio un valoroso / parente ti morì, genero o suocero, / che al nostro cuore dopo i figli e i padri / sono i più cari? o un nobile compagno / d'arme, che grande affetto ti portava? / Perché un amico tenero e assennato / non vale, credo, meno di un fratello». ⁵⁴ Segue, quasi a dar risposta alla domanda di Alcino, la menzione del «valoroso Casca» – che allude all'uccisione di Cesare da parte dei congiurati – ⁵⁵ e quella delle «sue lucertole sul muro», che è un'altra rappresentazione di morte violenta. ⁵⁶ Così Neri a Elena Borsa:

Il riferimento al *Giulio Cesare* di Shakespeare è corretto, ma poi, in pieno furore mio, lasciando da parte Shakespeare, pensavo alle lucertole che ammazzavo con il tira sassi da ragazzo... erano le *mie* lucertole! Una signora di Erba, inquilina di mia madre, venne a chiedermi un credito quando lavoravo in banca. Uscendo a prendere un caffè assieme, quella donna mi disse: «credevo che Lei fosse cattivo, invece è buono», facendo riferimento a quando da bambino uccidevo le lucertole. Non credevo di essere così cattivo... C'è un istinto di aggressività nell'uomo, purtroppo qualcuno ne fa sempre le spese. ⁵⁷

La «scalinata del Terragni» ricompare nella sequenza – inclusa, questa, nel «nucleo» – *Dallo stesso luogo* (cfr. *supra*):

e letterature straniere, rel. prof. Paolo Giovannetti, p. 193. Il seguito della risposta è chiaramente reticente: «È per me importante perché compare la figura del poeta Demodoco, che adombra un po' quella di Omero in quanto anch'egli anziano e cieco [...]. Nel capitolo ottavo succedono poi tante cose. Intanto Ulisse per la prima volta viene chiamato "distruttore di città", prima invece "magnanimo", "astuto". È eroe ma insieme anche distruttore, glorioso ma sanguinario. C'è questa contraddizione, la medaglia e il suo rovescio... insomma, è questa la cosa che a me interessa».

⁵⁴ Ho trascritto da Omero, *Odissea*, nella versione poetica di Giovanna Bemporad, introduzione di Maurizio Perugi, Firenze, Le Lettere, [1990] 1992, p. 65.

⁵⁵ Mauro, *La violenza della storia*, cit., p. 79. Si veda anche la nota 45: «La citazione fonde due frammenti del *Julius Caesar* di SHAKESPEARE: cfr. III.1.: CAESAR "Et tu Brute? Then fall Cesar"; poco dopo la morte di Cesare, Antonio, fedelissimo cesariano, chiede di stringere la mano ai congiurati tra cui quella del "valoroso Casca": "and, my valiant Casca, yours"».

⁵⁶ Per gli aspetti sintattici cfr. Remo Pagnanelli, *Le geometrie di Neri* [1987], in Id., *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 130-140, a p. 135: «Nel linguaggio dei simboli [...] la simmetria significa la sintesi degli opposti, la riduzione del complesso alle particelle elementari: se esiste un procedimento esemplare in Neri, questo sta proprio nel riportare all'unità sintattica e prosodica di [sic] pochissimi elementi, riconoscibili nel loro nucleo atomico e parcellizzati».

⁵⁷ Borsa, *Giampiero Neri e la poesia in prosa*, cit., p. 193.

Della piccola cima o collina
dentro il perimetro del paese
l'architetto Terragni aveva fatto un monumento
ai caduti in guerra.
Fiancheggiata dagli alberi
una scalinata saliva
verso una tribuna di pietra.⁵⁸

L'uso dell'imperfetto imprime un carattere narrativo a un testo solo apparentemente storico-descrittivo. Ad esso, anche attraverso l'espedito coesivo della *figura etimologica* (*tribuna: tribunale*), quello che segue immediatamente dà continuazione introducendo il complesso tematico del giudizio di colpevolezza, della condanna a morte e dell'esecuzione (Aman propone che i due versi finali ritraggano «lo sguardo del condannato verso la fine»):⁵⁹

Non si trattava di cavalli e cavalieri
ma di un vero e proprio tribunale.
Si era formato un processo
di tipo giacobino
in quel periodo di tempo.

Qualcuno si era voltato
a guardare verso la fine.

Il «luogo perturbatore» è stato finalmente nominato. Esso però torna a essere taciuto quando, nella poesia che ho siglato *EAP1*, per la prima volta viene rievocato l'«avvenimento traumatico»⁶⁰ che vi si è svolto. Con Mauro, che delle tre stesure dell'episodio ha dato una lettura complessiva,⁶¹ qui «si nota un'emotività rivissuta dall'io narrante in prima persona, uso grammaticale rarissimo in Neri, mentre il gesto dell'abbraccio sembra solo una solidale compartecipazione al dolore, l'amico una

⁵⁸ PO, p. 97.

⁵⁹ Aman, *Reticenza e ostensione*, cit., p. 141.

⁶⁰ Pagnanelli, *Le geometrie di Neri*, cit., rispettivamente alle pp. 134 («Neri non presume che, resi incomprensibili i grandi misteri, lo siano al contrario i piccoli, dato che è nota la *familiarità* per eccellenza del luogo perturbatore») e 135 («[...] l'inesistenza del tempo, di un prima e di un dopo, un *eterno presente* in cui l'avvenimento traumatico accade come se fosse la prima volta»).

⁶¹ Mauro, *La violenza della storia*, cit., pp. 100-103 (la citazione che segue è da p. 101).

benefica controfigura del genitore che conforta il figlio e lo abbraccia». Lo stesso Mauro rileva come Neri, secondo la modalità ormai nota, ci avverta che «questo abbraccio *può* contenere i segni di una “proditoria stagione”, di un tradimento». ⁶² Basta leggere la poesia successiva, l'ultima di *Altri viaggi*, che però Neri esclude dal «nucleo»:

Della villa romana
sul lago
il pavimento musivo era scheggiato
da punte di freccia.
Con buona approssimazione
si poteva ricostruire la scena,
la provenienza degli assalitori
la proditoria stagione.

Resto in dubbio sulle ragioni di questa – peraltro inequivocabile – indicazione. Si può attribuire a una distrazione dovuta al fatto che il *focus* della lettera è sull'episodio dell'amico del padre? Si deve pensare, invece, a una precisa strategia testuale? Fatto sta che, laddove *EAP1* presenta sulla scena i soli personaggi del *figlio* e dell'*amico del padre*, i versi di «*Della villa romana*» anticipano, implicitamente, la situazione di *EAP3*, quella in cui accanto ai due presenti agiscono – *in absentia* – l'*ucciso* e gli *uccisori*. Il «luogo perturbatore» compare – avvolto nelle nebbie –⁶³ sullo sfondo della rappresentazione con *EAP2*, dove accanto al *figlio* (ora nella «consueta oggettività della terza persona»)⁶⁴ e all'*amico del padre* compare per la prima volta quello che diventerà l'*ucciso* in *EAP3*: per il momento nella figura di un *padre* evocato attraverso il soggetto sottinteso nel discorso diretto, la cui *morte* è veicolata dalla definizione di «necrologio» che il *figlio* dà della frase dell'*amico del padre*. La scena si completa, appunto, con *EAP3*, che si colloca al capo opposto di un percorso iniziato con le due parti finali di *Capitolo ottavo*, ma a cui Neri giunge anche attraverso la serie di «variazioni» de *La bicicletta caduta* – pubblicata la prima volta in un «dépliant-libro d'artista» nel febbraio 2003 e conclusa da una stesura-variante di *EAP2* – che meriterebbe un discorso a parte:

⁶² *Ibidem*, p. 84.

⁶³ Per le quali cfr. *ibidem*, pp. 101-102.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 101.

RODOLFO ZUCCO

Della bicicletta caduta a terra.

Dell'amico del padre,
della sua bicicletta caduta.

Della sua bicicletta, delle ruote...
la bicicletta era caduta a terra.

Davanti alla scalinata
aveva visto l'amico di suo padre,
la bicicletta era caduta a terra...

Nell'abbracciarlo
la bicicletta era caduta a terra.
– Se doveva finire –
era stato il commento.

Davanti alla scalinata del Terragni
aveva visto l'amico di suo padre.
Nell'abbracciarlo la bicicletta era caduta a terra.

“Doveva essere l'ultimo”
era stato il suo necrologio.⁶⁵

5. «Nelle ultime due raccolte – scrive ancora Mauro –, in modo particolare in *Paesaggi*, sembra dipanarsi per fotogrammi e sequenze una sorta di 'educazione sentimentale' dell'adolescente non lontana dallo schema del *Bildungsroman*: l'incontro con l'amico del padre è il momento del disvelamento della pericolosità delle ideologie, il culmine dell'apprendistato

⁶⁵ Giampiero Neri, *La bicicletta caduta [variazioni]*, Milano, ixidem, 2003 (da cui ho trascritto); poi – senza titolo e con qualche variante nella punteggiatura – in Neri, *Poesie e immagini*, cit., pp. 39–40 (in calce, tra parentesi quadre, «da *Piano d'erba*»; segue «*Quella mattina di novembre*») e in Neri, *Il mestiere del poeta*, cit., p. 117 (segue a p. 118, come facente parte della stessa composizione intitolata *Una poesia inedita*, «*Quella mattina di novembre*»).

del male». ⁶⁶ È un'interpretazione senz'altro corretta, che tende però ad aderire a quella – secondo me riduttiva – data dallo stesso Neri a Surliuga (l'ho già riportata all'inizio della sez. 3). Lo stesso Mauro, tuttavia, nella menzione del «senso di colpa» di quello che qui ho chiamato *figlio* e della «ricerca della verità sul padre» ⁶⁷ portata avanti dal *figlio* nella scena che segue *EAP2*, ⁶⁸ apre la strada a una diversa interpretazione. Occorre chiedersi: se avviene qui, per il giovane Neri, la «cognizione del male», di quale *male* si tratta? Può essere utile, per tentare una risposta, ricorrere a quello che Aman ha definito «punto di *torsione*»: quel punto che ci permette «di cogliere che la stessa persona, lo stesso animale e la stessa cosa possono nascondere qualcosa di diverso sotto gli occhi di tutti e nella loro apparente normalità». ⁶⁹ Posizioniamo dunque ai lati di un immaginario quadrilatero le figure che agiscono – *in praesentia* e *in absentia* – davanti alla «scalinata del Terragni», collocando agli estremi di una diagonale la coppia formata dal *figlio* e dall'*amico del padre*, a quelli dell'altra diagonale la coppia che oppone l'*ucciso* agli *uccisori*. Non un disvelamento, ma sei disvelamenti si possono descrivere come *torsioni* di questa figura che portino a coincidere figure accostate o opposte. Ciò che avviene si può analizzare, in altre parole, immaginando le sei sovrapposizioni che seguono:

I. *L' 'amico del padre' si sovrappone all' 'ucciso'*. È la sovrapposizione che non si realizza, ma che è supposta dal *figlio* nel momento in cui riceve l'abbraccio. Meglio: è la sovrapposizione che non coglie l'intera *verità* dell'*amico del padre*, giacché è altrettanto vero che

II. *L' 'amico del padre' si sovrappone agli 'uccisori'*. È, se si vuole, il «disvelamento» fondamentale, quello della medesima provenienza di bene e male: l'amico condivide la posizione degli assassini (è dunque *diversus*, come si è visto), ma non per questo cessa di essere *amico*. L'*amico del padre* è dunque una figura di *traditore*, che al figlio si offre però come chiave d'accesso alla *verità*:

⁶⁶ Mauro, *La violenza della storia*, cit., p. 102.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁸ PO, p. 199: «Il preside dell'Istituto / fumatore accanito di tabacco nero / ringraziava per il dono / prezioso in tempi di razionamento / e di generale penuria. / Riconosceva in cambio, / lui che sentiva "diverse campane", / che si era trattato di un errore. / Ma perché, in che modo».

⁶⁹ Aman, *Reticenza e ostensione*, cit., p. 148.

Cercando la verità nel paradosso
lo scrittore di provincia guardava
alla figura di Giuda.
Progettava un'opera teatrale
ne aveva in mente la scenografia.
In principio – diceva –
si sentirà il rumore del mare.⁷⁰

Si ricordi, al riguardo, che Gesù si rivolge a Giuda con la parola *amico* nel racconto del tradimento secondo Mt 26,47-50 («Et confestim accedens ad Iesum, dixit: Ave Rabbi. Et osculatus est eum. Dixitque illi Iesus: Amice, ad quid venisti? Tunc accesserunt, et manus iniecerunt in Iesum, et tenuerunt eum»). La stessa parola, nel contesto di una congiura, si legge nel *Giulio Cesare* di Shakespeare. Siamo nella seconda scena del secondo atto; Cesare si rivolge ai presenti, tra i quali sono i cospiratori: «Amici, entrate e gustate il vino con me; poi andremo via da amici»; al che Bruto, a parte, commenta: «Come amici! Che l'apparenza inganna, o Cesare, il cuore di Bruto soffre a pensarci».⁷¹

III. *L'ucciso si sovrappone agli uccisori*. Egli si rivela cioè, nelle parole dell'*amico*, come potenziale o reale *uccisore*, secondo il *topos* della poesia di Neri per cui «l'aggredito può rivelarsi un micidiale aggressore».⁷² La colpa di cui l'*ucciso* si è macchiato rende *giusta* – con la concessione che egli dovrebbe essere ultimo dei giustiziandi – l'avvenuta esecuzione capitale. Mi sembrano decisive, per il punto presente e per il successivo, le due poesie che trascrivo, col relativo autocommento:

Era una trappola per talpe
che aveva progettato, una tagliola
per la loro sortita allo scoperto
e del fumo insufflato nei cunicoli.
Ma era passato il tempo
si svolgeva un diverso avvenimento
anche noi diventati talpe
per il variare delle circostanze.⁷³

⁷⁰ PO, p. 163. Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., pp. 134-135.

⁷¹ Cito da William Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 599.

⁷² Caddeo, *Il 'Teatro naturale' di Giampiero Neri*, cit., p. 52.

⁷³ PO, p. 108 (dalla sezione *Viaggi*).

Il teatro all'aperto era animato
da false rovine
piante di un giardino pubblico
e alcune innocue specie di serpi
natrice del collare e altre
non rare nel parco.
Nella fotografia del '37 o '38
sei sullo sfondo del proscenio.⁷⁴

Si può parlare anche di un intreccio. Chi caccia le talpe può anche trovarsi nelle parti della talpa. Questo rovesciamento di posizioni, direi che è un mio *topos*, questo ci terrei a dirlo e a sottolinearlo; è un *topos* della mia scrittura, e quindi, nella fotografia del '37 o '38, «Sei sullo sfondo del proscenio» effettivamente, è mio padre, ma nella mia intenzione sono anch'io: mi vedo nell'aspetto di mio padre, mi vedo in lui, come mi vedo nella talpa, al posto della talpa, e così in tante altre situazioni. Parlerei proprio di rovesciamento, *coincidentia* delle diverse posizioni, perché fatalmente sono diverse, e anche se si tratta di mio padre, io tendo invece a identificarmi.⁷⁵

Dunque, l'*ucciso*-«talpa» è (o è stato) *uccisore*-‘cacciatore di talpe’, se è vero che «*Era una trappola per talpe*», come scrive Surliuga, è una poesia che «fa riferimento al padre».⁷⁶ Nello stesso tempo, Neri dichiara, per «*Il teatro all'aperto era animato*», un'interscambiabilità di terza e prima persona che è senz'altro estensibile a «*Era una trappola per talpe*»: dove, peraltro, il passaggio alla prima plurale esplicita la sovrapposizione che si vedrà al punto IV. Intanto però, prendendo in parola lo scrittore che ha dichiarato a Rivali (cfr. *supra*) essere *Il professor Fumagalli* una «nota a margine delle *sue* poesie precedenti», il disvelamento del padre come *ucciso* e *uccisore* insieme può trovare un parallelo rivelatore nella vicenda raccontata ne «*La libreria di mio padre era divisa*» (la scoperta di una «fitta ombreggiatura, nera, fatta a matita, all'inguine di una delle “Grazie”» nell'immagine del «dizionario enciclopedico» nella biblioteca del padre),⁷⁷ vicenda sulla quale Neri ritorna conversando con Rivali: «Ero indeciso se riportare questo episodio per il timore di offrire

⁷⁴ PO, p. 93 (dalla sezione *Dallo stesso luogo*).

⁷⁵ Silvio Aman & Roberto Taioli, *Attorno ad alcuni topoi della poesia di Giampiero Neri*, in «La mosca di Milano», 5, [s.d.], pp. 5-14, a p. 12.

⁷⁶ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 59.

⁷⁷ PE, pp. 65-66.

un'immagine in qualche modo negativa di mio padre, poi ho pensato che invece dovevo dirlo...». ⁷⁸

IV. *Il 'figlio' si sovrappone all' 'ucciso'*. Vi si sovrappone, bisogna intendere, sia quando l'*ucciso* appare opposto agli *uccisori*, sia quando egli figura, a parte rovesciate o coincidenti, come *uccisore*. Non si spiegherebbe, altrimenti, la riserva espressa nella concessiva entro il brano citato sopra (ora con corsivo mio): «*anche se si tratta di mio padre*, io tendo invece a identificarmi». Perché mai il figlio dovrebbe dichiarare come *ammissione* la propria identificazione con il padre se non per la buona ragione che la figura del padre è (anche) quella di un *colpevole*? Che l'identificazione avvenga – e nella forma della dichiarazione di corresponsabilità – è chiaro nella domanda della poesia che segue:

Scampato ai pericoli dell'età sua
 il vecchio bevitore viveva di pochi lavori
 sterrava di quando in quando
 le strade di campagna.
 Proprio a lui si era rivolto un ragazzo
 per dire “eravamo colpevoli?”
 ma un suo compagno l'aveva spinto via
 “cosa vuoi sapere, da un ubriacone”. ⁷⁹

La risposta all'ascolto della quale il «ragazzo» viene sottratto è inequivocabilmente «sì». Del resto, sulla volontà di coincidenza del *figlio* con un *ucciso/uccisore*, in quanto senza riserve *uomo di parte*, parla chiaro anche la scelta dello pseudonimo *Neri* come viene motivata a Berra: «“Leggendo della guerra civile in Firenze”, racconta il poeta, “presi in simpatia i Neri, la fazione di corso Donati, più che quella opposta dei Cerchi. La fine di Corso Donati l'ho anche adattata poeticamente nella mia prima silloge, *L'aspetto occidentale del vestito*”. Una fine violenta – Donati morì assassinato – che per il nostro poeta aveva qualcosa di tristemente familiare [...]». ⁸⁰

V. *Il 'figlio' si sovrappone all' 'amico del padre'*. Potremmo forse dire che vi si rispecchia, essendo il *figlio* e l'*amico del padre* le due sole figure specularmente opposte sulla scena. Si torni a una frase di Neri già citata: «avrei

⁷⁸ Rivali, *Giampiero Neri*, cit., pp. 24–25.

⁷⁹ PO, p. 178.

⁸⁰ Berra, *Giampiero Neri*, cit., p. 90 (cfr. PO, p. 21).

potuto dire che i lupi li vedevo tutti i giorni allo specchio guardandomi nel prepararmi per uscire». Si potrebbe obiettare che la metafora del lupo si conviene piuttosto a quella degli *uccisori* che a quella del *traditore*; senonché la nostra cultura – in *Cappuccetto rosso* – ci presenta il lupo proprio come figura di ingannatore attraverso la parola e il *mimetismo*.⁸¹

VI. *Il 'figlio' si sovrappone agli 'uccisori'*: ovvero è responsabile della morte del padre. Si tenga presente che la rappresentazione che si svolge davanti alla «scalinata del Terragni» è leggibile come «un sotto-tipo [...] del motivo dell'evocazione dei morti».⁸² Ho citato da un noto saggio di Enrico Testa, dal quale torna bene trascrivere anche il passo che segue:

all'interno del quadro figurale del colloquio con il defunto, nel medesimo momento in cui si ripresenta l'esperienza della morte dell'altro, s'avverte con la scoperta della propria responsabilità un'accusa che ci segue malgrado la nostra innocenza e nonostante la sua insensatezza. Questo senso di colpa, che si sottrae ad ogni rimozione (e che è forse, in quanto ci lega irrevocabilmente all'altro, il fondamento antropologico dell'etica), non ha oggetti o referenti specifici se non quello che consiste nell'aver abbandonato l'altro al suo morire e nel sospettarsi complice della sua solitudine: è semplicemente (e terribilmente) la colpa di chi resta.⁸³

Ora, dentro la scena rappresentata il «motivo della colpa» non emerge. Tuttavia esso si rivela – e non «nella versione umile del 'debito' o del 'torto'»⁸⁴ bensì in quella forte dell'autoaccusa di parricidio – se si risale alla parte finale di *Capitolo ottavo*. Lo ha già visto Mauro, sottolineando come «è Bruto ad essere adombrato in Casca»;⁸⁵ ma è un punto su cui bisogna insistere, richiamando il testo *adombrato*, a sua volta, dal *Giulio Cesare* di Shakespeare, cioè il racconto di Svetonio (a colpire per primo è, qui, «uno dei due Casca»): «Così fu trafitto da ventitré pugnalate, con un

⁸¹ Si rilegga la fiaba nella versione di Jacob & Wilhelm Grimm, *Fiabe*, prefazione di Giuseppe Cocchiara, traduzione di Clara Bovero, Torino, Einaudi, [1951] 2003, rispettivamente alle pp. 99 e 100.

⁸² Enrico Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 33-48, a p. 45.

⁸³ *Ibidem*, p. 47. Per una lettura della poesia di Neri come *ritorno del rimosso* o *ritorno del represso* cfr. rispettivamente Pagnanelli, *Le geometrie di Neri*, cit. e Massimo Raffaelli, *Su Pagnanelli che legge Giampiero Neri*, in «Stazione di posta», 36/37, ottobre 1990, pp. 33-36.

⁸⁴ Enrico Testa, *La colpa di chi resta*, cit., p. 47.

⁸⁵ Mauro, *La violenza della storia*, cit., p. 79.

solo gemito, emesso sussurrando dopo il primo colpo; secondo alcuni avrebbe gridato a Marco Bruto, che si precipitava contro di lui: “Anche tu, figlio?”⁸⁶

Niente di tutto questo, come ho detto, nella versione finale dell'episodio dell'amico del padre. Giunto alla conclusione del suo «progetto di poesia» non si apre (non qui) «la vertigine che ci spalanca l'inferno di noi stessi, la verità».⁸⁷ Ma è lo stesso Neri che ci dice che alla presentificazione dell'*orrore* è davvero mancato solo un attimo:

Non restava che imboccare la scala
e salire correndo
finché i passi diventavano pesanti
erano quasi fermi,
allora il sogno si interrompeva
proprio sul punto di essere afferrati.⁸⁸

Proprio qui *si sospende* (non *si conclude*) il percorso spiraliforme delineato nella lettera da cui ha preso le mosse questa lettura.

Rodolfo ZUCCO
Università degli Studi di Udine
rodolfo.zucco@uniud.it

⁸⁶ Caio Svetonio Tranquillo, *Vita dei Cesari*, traduzione di Edoardo Nosedà, Milano, Garzanti, [1977] 2011, p. 50.

⁸⁷ Pagnanelli, *Le geometrie di Neri*, cit., p. 137.

⁸⁸ PI, p. 76.