

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

**Le verità del Novecento:
l'opera di Giannino di Lieto**



Quaderni delle Officine, CLV, Febbraio 2022



Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI

Le verità del Novecento: l'opera di Giannino di Lieto

Tratto da:

Opere, Interlinea 2010

(saggi di Giorgio Bàrberi Squarotti, Maurizio Perugi, Luigi Fontanella, Ottavio Rossani), che raccoglie in un solo volume l'intera produzione letteraria di Giannino di Lieto.

Giannino di Lieto

OPERE

saggi di Giorgio Bàrberi Squarotti, Maurizio Perugi
Ottavio Rossani e Luigi Fontanella

interlinea  edizioni

L'attività e l'itinerario dell'opera letteraria, poetica, narrativa, critica, intellettuale, di pensiero e di polemiche fervide e appassionate di Giannino di Lieto offrono un'esemplare illuminazione e una lezione preziosissima per far comprendere che cosa è stata la vicenda della nostra cultura letteraria fra la fine degli anni sessanta del Novecento e l'inizio del nuovo secolo. Sono testimonianze che tutti ci coinvolgono appieno ancora e che costituiscono il migliore punto di riferimento per le attuali scritture, che, del resto, mi sembra non abbiano finora proposto nulla di diverso, anzi piuttosto un fiavole crepuscolo (per citare una metafora inventata dal Borgese a proposito dei poeti del primo decennio di un altro inizio di secolo).

L'opera poetica di Giannino di Lieto ha inizio (e si è subito detto dai lettori d'allora che si trattava della ripresa e della reinvenzione dei modi poetici di Ungaretti) con il confronto con altri autori della prima metà del Novecento, come Gatto, Sinisgalli, Quasimodo. In realtà, ci troviamo di fronte a una ricerca poetica alquanto diversa, e forse si è guardato più alla forma della scrittura che al messaggio. Sì, è vero che di Lieto privilegia il verso netto, breve, essenziale, quanto più è possibile prosciugato, fino a sfiorare la nudità, ma l'originalità delle *Poesie* (del 1969 [Rebellato, Padova], proprio sull'orlo del capovolgimento di modi e strutture e concezione di poetica a opera della neoavanguardia) consiste nella tensione concettuale e sapienziale del discorso, nell'ambizione difficilissima e vitalissima della rappresentazione di paesaggi, stagioni, luoghi, oggetti, occasioni dell'esistenza come emblemi della verità del mondo, dell'anima come dei sensi.

Lo sguardo diventa subito idea, sentenza, visione della mente, acquisizione della notizia fondamentale della conoscenza, fissata una volta per tutte; e di Lieto sa giungere a tanto con gli strumenti più saldi ed essenziali, escludendo ogni commento e ogni insistenza descrittiva per l'aspirazione al sublime, che, negli anni sessanta, era diventata ben rara.

Si pensi più specificamente a testi come *Primo piano*, dove sono compendiate mirabilmente l'esperienza del tempo e la descrizione, la visione e l'osservazione, per farne scattare fuori, d'improvviso, la sapienza della vita, fra splendore e orrore, stagione dei sensi e realtà della malignità dei cuori:

*Ci sono
tre buchi
nella porta
chiusi
tre brillanti
rivoli del mondo
dove l'estate brucia
alligna l'invidia.*

Si osservi il ritmo della poesia: l'unico termine «chiusi» è la cerniera metrica del trascorrere del discorso dall'essere alla rivelazione del vero.

A conferma, ecco un altro componimento ugualmente costruito nell'analoga sentenziosità mirabile, nell'immediata presa di contatto del male del mondo nella descrizione che incomincia come affermazione per concludersi nella rivelazione:

*C'era una cappella
nel mio giardino:
fra le macerie una pisside d'argento
un bimbo
una serpe
il veleno del tempo*

(Il fico d'inverno)

Il fatto è che di Lieto raccoglie fulmineamente spazio e verità del mondo. Leggo ancora *Sogni sugli occhi*:

*Quieta notte
tremula
di luci
care
di ricordi
posa
sogni
vani
sugli occhi
del mondo.*

Ogni termine è ritmo e metro, qui, al fine di rilevare fortissimamente il significato assoluto del discorso. Guardo, allora, ai componimenti della primissima parte delle *Poesie*, che hanno un carattere evocativo e descrittivo, quando ancora di Lieto non è giunto alla fusione di visione e lezione, come *Sera* e *Case di Gavinana*; ma è da dire immediatamente che, nell'armonia lirica, persuasivo e commosso è l'incanto della sospensione dell'anima di fronte al luogo e al tempo della sera, e Gavinana, gradita ai poeti fiorentini degli anni ermetici, è riproposta da di Lieto con una rara perfezione di musica ed emozione:

*Scendono lente
a una
a due
a tre
lente nell'ore
nella varia stagione.
Sul vicino pianoro
sono l'altre raccolte
attorno alla casa
dell'antico Pastore.*

Analogia è la perfezione lirica di *Sera*, cioè di uno dei più frequentati argomenti poetici fin dalle origini: la similitudine, con l'effetto di candore nella contrapposizione all'imbrunire dell'ora, rinnova e illumina l'effetto descrittivo, proprio in rapporto con la

contemplazione dell'ora, ma di Lieto dà alla sera il senso del viaggio dolce e sereno, al di là della tradizione malinconica:

*Come colombe
dal volo del giorno
le case bianche
vanno alla notte
dell'Appennino.*

Dante e Pascoli sono da di Lieto usati come significativi strumenti per la sua rappresentazione.

È un aspetto da rilevare per comprendere meglio l'originalità delle *Poesie* nell'ambito della liricità a cui inizialmente si rivolge di Lieto. Lo stesso modo di scrittura si ha nei testi di più ampio sviluppo, nell'alternanza delle esperienze del male, per esempio, come appare in *Ogni notte un lupo*, che esprime rigorosamente l'angoscia e l'orrore della vita, con l'uso fortemente visionario di immagini ed emblemi più dolorosi e più efficaci:

*Dalla casa del tempo
un figlio
scappa ogni giorno
ogni notte
un lupo
ghermisce un bambino
l'uccide
il sangue
scorre nel fiume.*

*Quando l'aria è calma
nella grotta del cielo
(c'è chi dice)
vagola sempre
uno strano lamento.*

La figura del male, il lupo, si congiunge esemplarmente con il bambino perduto e con il ragazzo che fugge di casa (secondo le ripetute vicende pavesiane); e il fiume della vita e della storia è pieno, per questo, di sangue, e sempre il mondo è attraversato dal lamento di tanto dolore.

La similitudine della grotta del cielo nasce dalla rappresentazione di Platone delle vicende degli uomini, che vivono in una grotta e guardano sulla parete non più che ombre, e non verità. La citazione rileva l'altezza del discorso poetico di di Lieto. All'armonia lirica a poco a poco si aggiunge anche l'andamento narrativo, sia pure sempre nell'essenzialità del discorso, fra memoria e avventura. Penso a componimenti molto significativi e sontuosi di immagini e di forme, come *Otto settembre 1943*, *Delia*, *Marmorata*, *Il nostro paese muore*, *San Michele*. Di fronte alla liricità dei testi più rapidi e brevi c'è un nervoso susseguirsi di immagini, di figure, di visioni, di metafore, sempre un poco stupefatte, tese fino alla meraviglia inattesa, imprevedibile, subito a partire dall'argomento del discorso, che, una volta che sia stato identificato, subito moltiplica i sogni e le apparizioni, e il dato reale, del tempo e dello spazio concreti, si trasforma nella nuova creazione avventurosa e variabile dell'altro mondo che è la poesia, per la forza assoluta della parola e del ritmo, sempre tanto veloce e mutevole.

Tale inventività fantastica tocca uno dei culmini più festosi e amabili in *Acqua di cisterna*: paesaggio, amore, esperienze del male e ricostruzione della serenità dell'anima, tutti insieme, si svolgono come in un grande diorama:

Dondolano
le case
annodate
come un fazzoletto
al poggio
la campana cheta
gli archi
fioriti del bosco

*è il canto della terra:
a pena d'amore
il petto si muove
sotto la camicia
diafana alla luna.
M'assopisco
in un rigagnolo d'eternità.
Odo sul fosso
il cuore incline
alla serpe
uccisa
nel cerchio d'uno schioppo.*

Il discorso poetico di di Lieto di volta in volta si modifica fino a toccare la visionarietà irreali, fino alla pura astrazione del sogno. Un testo come *Naufragio i sogni* offre l'esempio migliore di tale passaggio dalla descrizione alla visione, dalle cose alla pura invenzione metafisica. Si legga un'altra *Sera*, per l'utile confronto fra la limpidezza perfetta della descrizione nel componimento iniziale della raccolta e il fervore, invece, dopo, delle metafore:

*Già vivo
nelle regioni d'oriente
il giorno arrossa
la ferrigna piana
gli elmi e la corazza
che ci fecero salvi
sventrati cavalli
della mischia.
Andiamo
cautamente
indietro:
il domani
è alle nostre spalle.*

La sigla di questa *Sera* offre l'altro significato possibile del tempo: l'ambiguità, proprio nel momento in cui il titolo sembrerebbe fissare invece un dato indubitabile.

Tutte le *Poesie*, in fondo, propongono un oltre e un altrove per metafore e immagini o per concetti e riflessioni. Cito ancora un testo come *Mater*, vagamente, per quel che riguarda il titolo, quasimodiano, ma in realtà, invece, visionario e come magato, al di fuori di ogni pateticità:

*Nella vecchia casa
coi muri scambiati
sabbia e scoglio
aspetta una mamma
in mano un rosario
che venga qualcosa
di là dal mare
una barca
una vela
una voce il vento porterà
d'antico amore
di grotta in grotta
fluttuanti
per ombre
cocenti di giorno.*

Il procedimento di di Lieto è scattante, fulmineo, e in questo modo visioni e concetti si incidono indimenticabilmente, ciascuno fondamentale nell'isolamento puntuale della parola, dell'immagine, della figura. L'attesa del ritorno, l'aspirazione al viaggio della riconquista della madre abbandonata, le grotte delle avventure, si tratti di quelle di Odisseo o di quella di Enea e Didone, sono tutte invenzioni suasive e preziose della visionarietà del discorso poetico delle *Poesie*.

Punto di inquieto arancione (Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1972) è uno dei libri fondamentali in tutto il Novecento italiano,

arriva a un risultato poetico che non ha nulla di uguale in Italia. La raccolta segna una mutazione al tempo stesso radicale e tuttavia segretamente legata per continuità e sviluppo alle *Poesie*. Il ritmo poetico pare rivoluzionare l'essenzialità della liricità della prima raccolta di versi di di Lieto, ma, a ben guardare, la lunghezza ritmica, l'ampliamento vastissimo del discorso, la sequenza che adombra l'andamento biblico, si svolgono come rapide e rigorose identificazioni dell'esemplarità dell'incontro, delle apparizioni, delle esperienze; e in questo modo la tendenza al grandioso e al solenne si rivela come sequenza di affermazioni e di visioni ciascuna rilevata quanto più è possibile. Cito almeno un testo, quello che ha lo stesso titolo della raccolta, come dimostrazione della struttura poetica di di Lieto, a questo punto davvero decisivo:

*Dove fu che il fiore genera di sé un'esistenza colma
isole di corallo come una menzogna su meridioni azzurri
magnifici scarabei poi una voragine bisogna uscire dalla casa
salga un gran chiasso dopo una festa ogni lasciarsi indietro
la sorte in luce diviene forma passeggera e quanto è dato
contro danza in borse di seta almeno piume avanzeranno
con alti e bassi da salde radici è stato cespuglio
un gioco per fulmini si beve i guadagni di un giorno
a quel grumolo si tengono appoggiati masticando foglie
finché da una brocca il vento discorre ghirlande
sul capo i fanciulli spargono semi vestiti di bianco
svolazzassero di notte il sogno doveva essere completamente arso
sarà scacciato con fumo di spina alba.*

È una poesia che si presenta come una lunga, compatta iterazione, entro un verso fitto, denso, che inventa o finge uno spazio amplissimo e un movimento di rallentata narrazione. In realtà, fra elemento e elemento dell'iterazione è stata eliminata radicalmente ogni forma di transizione: e, anzi, i vari sistemi di ripetizioni sono stati in qualche modo dissociati e analizzati in parti o sezioni infinitesime, quindi ricomposti per forza d'intreccio o d'accostamento, in questo modo non perdendo certamente

d'insistenza e di violenza ossessiva, ma di rilevanza obiettiva, di peso realistico e illustrativo.

L'iterazione è una figura, e proprio per questa ragione il discorso poetico di di Lieto è un discorso eminentemente comunicativo che sfiora continuamente l'orazione o il monologo drammatico: ma in esso vale molto di più la funzione comunicativa della costruzione delle disposizioni formali, della quantità e della ricchezza verbale, dell'intenzione e del peso fonico, che non valga il singolo significato, o anche la somma dei significati.

Ciò esclude che gli accostamenti e le successioni e le sequenze secondo cui si presenta il discorso di di Lieto siano di carattere lirico (anche nel senso della disposizione fantastica e inventiva di una qualsiasi forma di mistione o composizione surreale): l'assenza, anzi, di ogni inflessione del sentimento è tipica di questa poesia, allo stesso modo che il distacco da ogni intervento di tipo ironico (quindi, ideologico), da ogni prospettiva o da ogni gerarchia fra le catene iterative e fra i singoli frammenti o fra le singole sezioni di esse. La mancanza di ogni transizione segnala che, oltre il discorso, per di Lieto, non c'è spazio: né in un'antiorità, che potrebbe essere costituita dalle formulazioni culte, dalla tradizione, dalla memoria ancestrale della letteratura o della coscienza, né in un dopo che potrebbe essere rappresentato dalla profezia in un mondo da ipotizzare o da inventare nelle relazioni oggettive e verbali.

La puntiformità della dichiarazione è il tempo di questa poesia, e ben si giustifica una condizione del genere in rapporto con la carica di imposizione massiccia e di comunicazione compatta che essa possiede. L'iterazione presenta ciascuno dei termini in cui si dissocia e si esplica nella forma della dichiarazione immediata, tutta risolta nel momento in cui si attua, senza prolungarsi nel dopo e senza richiamare gli elementi precedenti della serie. Deriva di qui il fatto che gli accostamenti di moduli ed elementi e funzioni sono rapidi, privi di mediazione, ma anche "insignificanti", nel senso che non smuovono e non istituiscono un campo di significati (come potrebbe accadere se vi si inserisse l'intenzione della visività o della

visionarietà, oppure se vi si dispiegasse il progetto di una costituzione “diversa” della realtà, di un’estensione alternativa, rispetto a quella fenomenica, di forme, colori, linee, sostanze, o, anche, di un’esposizione nuova di relazioni verbali).

Il mondo che il discorso di di Lieto designa è interamente dato una volta per tutte, non ha passato né futuro, è fissato per sempre. Lo stile nominale lo dichiara di elemento in elemento, e anche le forme dei verbi non indicano tanto un movimento o un divenire quanto piuttosto uno stato, che, per di più, è distaccato da ogni altro e altresì è al di fuori di ogni rete semantica. La metrica sottolinea la forte scansione del discorso: il verso lungo appare costantemente diviso in due parti, con una cesura nettissima che si ripropone nel passaggio da verso a verso, in modo da accentuare ancora di più l’assenza degli elementi di relazione e delle transizioni. Proprio in forza di tale situazione metrico-strutturale, la poesia di di Lieto finisce con il proporsi come un repertorio grandioso di dati e di oggetti e quasi un catalogo del mondo dopo che esso è esploso.

Ricaduti i frammenti (ma compatti, continui, saldi ancora ciascuno di per sé, nel momento in cui la compagine e le relazioni, invece, sono state distrutte), essi sono allineati nell’iterazione delle loro presenze e delle loro esistenze, ma al di là di ogni indicazione dei sensi, poiché proprio dell’apocalissi dei significati si è trattato.

Sono formidabilmente ingombranti, ma non contengono più nessun messaggio poiché non sono più inseriti in nessun sistema di intenzioni, di idee, di sentimenti.

Di qui, l’estrema freddezza delle composizioni di di Lieto: che alludono continuamente alla condizione dopo l’apocalissi, ma rifiutando ogni emozione, ogni senso di tragedia, ogni memoria di un mondo intatto, così come ogni tensione verso una ipotesi di diversa struttura mondana. Tuttavia, proprio il gelo della catalogazione così netta e scandita possiede una forza estrema di eloquenza: la ripetizione, appunto, segnala l’enormità di una massa di frammenti ben distinti e ripuliti e definiti e circoscritti, da cui non

ci si può liberare, ma che comunicano continuamente l'ingombro della loro presenza, la quantità, l'abbondanza estrema di situazioni e oggetti e parole che resistono a ogni scomposizione violenta, a ogni esplosione, a ogni apocalissi, a ogni distruzione, e si ripresentano, moltiplicati all'infinito, uguali e diversi, accumulati e distinti, scomposti e ricomposti.

Attraversare la poesia di di Lieto significa, allora, percorrere l'immenso deposito dei detriti di un mondo che ha perso sì, per effetto di distruzione, la continuità e la sistematicità, ma che, in realtà, già di per sé prima dell'esplosione, doveva essere destituito di significato.

Macchine inutili appaiono, infatti, i frammenti di composizioni oggettive ma anche quelli delle concatenazioni logiche o di pensiero, e rimandano a una condizione originaria, metafisica, di insensatezza, che l'apocalissi non ha fatto altro che dimostrare con evidenza più radicale. Il mondo di di Lieto è, quindi, un mondo beckettiano: e se il tempo, in esso, è ormai fermo, lo spazio è immenso, si ha l'impressione di distese senza fine di detriti e di frammenti iterati fino all'ossessività (ma è sempre un'ossessività gelida, senza passioni o scelte: è quella che deriva dal senso del pieno, ma di un pieno che non ha ragioni o motivazioni, e che, semplicemente, è come catalogo e repertorio e accumulo: esempio di una tragedia impossibile proprio perché il mondo che finisce non dichiara un'autentica rovina, ma solleva semplicemente una scacchiera di oggetti o situazioni inutili, riproponendole e componendole con la stessa casualità e con la stessa oppressività quantitativa, da cui è assente ogni indicazione o ogni sussulto di valore).

È certo il caso raro di una poesia così perfettamente determinata, esito di un calcolo sempre lucidamente presente a se stesso. La "terra desolata" di di Lieto è popolata di macchine rotte, inservibili, demolite, smontate, che, per di più, non riescono a rimandare a nessuna possibile ipotesi di un'utilizzazione passata e neppure alla possibilità di servirsene sia pure per il più precario appoggio per il futuro.

Correlativamente, la presenza umana vi è cancellata nel momento stesso che tale museo del mondo distrutto è assunto come un discorso fondamentale dimostrativo, come l'esemplificazione della vanificazione e dell'inutilità.

Ecco: il museo, un enorme, popolatissimo, babelico museo è l'esito a cui conduce la straordinaria operazione poetica di di Lieto. Il catalogo dell'universale raccolta delle macchine e degli strumenti (oggettivi e verbali) dopo la distruzione e l'esplosione non spiega (così come, del resto, indica lo stesso rapporto fra i titoli dei singoli testi di di Lieto e i componimenti ai quali sono applicati, che è di calcolata e voluta straniamento), non ordina e non decodifica neppure la babelicità dell'iterazione degli oggetti e delle dichiarazioni, delle situazioni e delle affermazioni d'esistenza, ma pone, al contrario, una serie di indicazioni che non possono servire al visitatore se non per comunicargli il senso dell'inutilità e della nullificazione dei significati, della fine, cioè, nell'aria sospesa, immobile, gelida, del museo di un astro spento, senza vita.

È una lezione anche di poetica della narrazione nel momento stesso in cui offre la singolare ricerca del discorso poetico alternativo non soltanto rispetto alla lirica, ma anche (e nel 1972 in modo fondamentale) rispetto alle varie forme di neoavanguardia. È vero che di Lieto intende incontrarsi e affrontarsi con Sanguineti e gli altri neoavanguardisti, ma è ben consapevole che le loro avventure hanno qualche limite che ne mina la stessa forza creativa come mondo poetico radicalmente "diverso" rispetto all'attuale situazione (di allora): il troppo gioco da scolari usciti di scuola e dispersi per i campi e i cortili, con pedagoghi molto contraddittori, come gli strumenti d'uso elettronico per un verso e Pound per l'altro (egregio, esemplare), Lucini (modesto e confusionario), Gozzano (che non c'entra proprio nulla con nessuna avanguardia, se non per scandalizzare i "borghesi" intesi come i poeti "accademici").

Accetta, di Lieto, la tensione verso la forzatura anche estrema della lingua comunicativa e narrativa, ma per innalzare quanto più è possibile la rappresentazione poetica, costituita dalla funzionale ed estrema raffigurazione di un frammento di vita, di paesaggio, di personaggio, ciascuno isolato per rilevarne meglio il significato, il valore di messaggio, la possanza della visione e del concetto, la novità rispetto all'andamento puramente descrittivo o narrativo o evocativo, lirico o concettuale che sia. Per questo di Lieto si crea un ritmo analogo all'andamento del versetto biblico, che conduce a un risultato di solennità, di rigore, di solidità vigorosissima.

Nel 1970 di Lieto pubblica *Indecifrabile perché* (Crisi e Letteratura, Roma), che è un'ulteriore dimostrazione della vivida esplorazione di forme e strutture della sua scrittura.

L'ambizione è, a questo punto, quella di osare il quasi inosabile, cioè l'armonia e l'andamento lirico e la forzatura ricchissima, insistente, sapientissima della lingua. Il verso è, per lo più, di nuovo quello delle *Poesie*, ma l'andamento è splendidamente franto, nervoso, drammatico. La visione diventa ardua ed enigmatica, ma senza affanni, senza tremito di angoscia: domina l'oggettività più salda, scavata, al di là d'ogni partecipazione del cuore e dei sensi, pura parola esemplare, assoluto messaggio della verità del tempo e dello spazio della scrittura poetica. Penso a un testo straordinario, come *L'ombra intorno*:

*Occhio della notte
che l'ostro annuvola – in falce d'ore
un fiume la raggela:
è l'alba chiusa nelle occhiaie
come la pioggia scava
disancorato vivere in deriva.*

In questo ambito di ricerca del sublime nell'espressione più rarefatta e definitiva ecco che di Lieto inserisce anche l'endecasillabo come la sigla definitiva, che rinnova l'andamento specifico della tradizione "chiusa". E l'eco del verso "chiuso" viene a spuntare

quasi in tutti i componimenti della raccolta, e pressoché sempre di Lieto aggiunge, come formulazione decisiva, qualche immagine o espressione che sono al di fuori della comunicazione, per nettamente rilevare la novità dello strumento poetico. *Idea del ponte* con le due parole latine indica al lettore l'intento di poetica che è la ragione del testo:

*Come goccia fiorisce la luna
(idea del ponte: l'attracco)
sanguine induca la guida
per immaginazioni di massa
il viso si sdoppia
troverà la pace
o stridere del buio
coëunt lumina
questo male inguaribile
sillaba sul vetro in tuniche di vento.*

Vento, luna, occhio, notte, specchio, alba, finestra, ombra sono le forme ricorrenti del libro, con l'intento di giungere fino alla variazione di immagini e di espressione nell'ascesa alla composizione del poemetto unitario, regolato dalla susseguenza delle figure variamente disposte, ogni volta con una tensione più appuntita, più alta.

Di testo in testo si approfondisce la drammaticità del discorso. Gli oggetti, i nomi, le formule sono quelli esemplari che ho elencato, ma continua è l'alternanza dei livelli, delle tensioni, degli approdi.

Penso ancora a *Proporzioni*, che è un testo ampio e, al tempo stesso, rotto in assoluti frammenti, e con un rovello dolente stridono mirabilmente le contraddizioni del pensiero e delle esperienze a mano a mano che di Lieto le fissa nella struttura compiuta della rappresentazione:

*Crepitii di un falò: – l'eco
si rannicchia nelle grotte*

*l'adolescenza – numerava stelle
ai carri decifrati,
o lampa – nelle camere notturne
sotto travi
vento d'ombre smaga, – dimagra
l'asse nelle ruote.
Bidone rovesciato
il giorno scola d'ingordigia.*

Si noti l'abilità del di Lieto di usare il significante per rendere il discorso più intensamente colto e compresso. Anche la citazione leopardiana della «lampa» è opportuna per modificare la sequenza visionaria con la pura effazione della parola dotta, antica e colma di memoria e di valore. Nei due versi conclusivi, dopo la serie delle affermazioni e delle visioni, scatta la similitudine impreveduta, che fulmineamente dice la verità dolorosa, tragica, del giorno che nasce, dopo falò e ombra e notte ed esperienze perdute. In questo modo di Lieto reinventa anche le stagioni. Penso a due testi vicinissimi, come *Un'endovena d'oppio* e *Isola*, il primo fra i più tragici di tutta la raccolta e anche delle precedenti raccolte poetiche; l'altro, invece, come placato, rasserenato, contemplativo, nell'analoga raffigurazione del tempo; e il confronto è prezioso. Si legga allora:

*Il boccio gramo
come d'avarizia primavera si trastulla
miseria con le toppe ha denti d'oro
resurrexit, – resurrexit
dal sopore in cerchio enfiato
un'endovena d'oppio
le cicatrici s'aprono – a stille sangue in fiore.*

Ed ecco, a faccia a faccia e in suasiva e preziosa alternanza, *Isola*:

*Destino a spicchi
il sole taglia d'illuso scendere
quando salire era il ginocchio in cima
isola si piega il sogno d'ora – con la finestra aperta*

*è finito un altro inverno:
gioventù libera da gioventù
ha gli occhi pieni.*

Da una parte c'è la drammaticità sorpresa e marcata subito come l'esperienza fulmineamente compiuta; dall'altra c'è la finestra aperta della primavera (ah, no, non pronunciata apertamente, ma sapientemente allusa); e tuttavia anche il sogno dell'isola e la scoperta dell'altro inverno concluso hanno in sé un che d'inquietudine, ed è questo l'intero svolgimento dell'*Indecifrabile perché*, e il titolo appare quanto mai efficace e indicativo. Sole, grotte, isola, fra ansia dell'anima e visione, siglano l'ultimo testo della raccolta, forse un poco, allora, ingorgato, come per il dubbio di una scrittura che sia meditativa e visionaria nello stesso tempo, per l'ambizione suprema di unità, per compresenza di tragicità e di futuro.

Di nuovo di Lieto capovolge struttura e andamento poetico nella *Nascita della serra* (Geiger, Torino 1975), che privilegia la struttura compatta, foltissima, piena, per dimostrare l'altra possibilità del discorso poetico, sperimentato in *Punto di inquieto arancione*. La raccolta è costituita da sette soli componimenti, tutti determinatamente privi di spazio e di a capo per identificare la specificità del genere poetico, di interpunzioni. È una poesia che aspira all'esaurimento di parole e oggetti, in una forma assoluta, in rapporto con il *Punto di inquieto arancione*, che è di questa attuale costruzione poetica un modello rigoroso e tenacissimo. Dopo, non c'è più nessuna possibilità di aggiungere altre forme e altre immagini, e il ritmo lo dimostra in modo meraviglioso. Se lo spazio è negato è perché il poeta si è affrettato a riempire ciascun testo di tutte le possibili cose e figure come pure parole onde giungere, alla fine, a una sorta di enciclopedia linguistica, fino alla consumazione dell'effabile. Come dimostrazione, cito il componimento che dà il titolo alla raccolta:

*tavole del centro non stile non gesto una conchiglia di cintura
chiuso l'apparenza perlustrare un insetto ogni ticchettio ogni passo*

*porta la maschera semi dell'appropriarsi un fiore raggi anche del fulmine
per acqua sollevato sonno causa di movimento ventaglio con remi
si adempie sopracciglia lunghe bende nella rosa l'altro traccia piena
ciottoli a luogo rotondo non coscienza volto simile alle vene dopo fuoco
per girasoli come cosa comune nomi sbocci alla sua stagione specchio
un gradino dell'erba né diverso le maniche fuori cadono soffio
catena delle foglie pioppi altissimi pupille quell'ansia barlume ala dei bracci.*

L'andamento dei testi è, nella continuità dell'accumulazione, abbastanza vario: ora il discorso procede per similitudine, ora per opposizione, ora per suggerimenti di metafore, ora per lo scatto improvviso di una visione, ora (ed è il caso più frequente e più originale) per ambigui accostamenti che diventano legamenti frammenti di oggetti scoperti ed esposti. Anche si hanno movimenti affrettati per asindeto («un insetto ogni ticchettio ogni passo»; «nomi sbocci alla sua stagione»), ma più spesso abbiamo la doppia faccia ambivalente dei sintagmi: «una conchiglia di cintura chiuso l'apparenza»; «sonno causa di movimento»; «semi dell'appropriarsi un fiore raggi»; «fuoco per girasoli come cosa comune»; e si noti come di Lieto rilevi spesso lo stacco fra parola e parola, opponendo maschile e femminile, singolare e plurale, onde meglio rilevare la varietà e la compattezza.

In questo modo di Lieto si libera dall'oppressività dell'ideologia, proprio in un tempo letterario, in forza della neoavanguardia così infintamente rivoluzionaria e così sostanzialmente borghese e di bravi scolari poundiani nel migliore dei casi, futuristi (questi, sì, significativi, non i ripetitori) nei peggiori. Il primo componimento della *Nascita della serra*, che si intitola maestrevolmente *Alternative di un mondo semplice*, è la più efficace e vigorosa dichiarazione di poetica libera fino al più strenuo coraggio che si possa ora ricordare in quel periodo di tanti condizionamenti, sfide e minacce ideologiche (cioè, di cattiva coscienza e di ambiguità di uso della parola letteraria), e anche di tante accettazioni supine ai clamori dei neoavanguardisti (che sono, per altro, il tipico procedimento di ogni avanguardia clamorosa e vocale, e non di effettiva originalità e sostanza). Mi piace citare, allora, la verità di idee e di forme, di affermazioni

concettuali e di sapientissime immagini e ritmi, di questo testo, anche come altro emblema esemplare che dura e insegna:

*rigidità più movimento in prestito un gradino di rivoluzione
sarà l'albero pentagono di api si abbagliano vacillano
un caso dei fiori giallo anche il libro ricalca una curva
nomi di adesso preferendole van gogh la funicella in ridda
lumi ebraici fra l'altra volta riflessi scatti d'orologio
pacificate al passaggio cartoline col panorama torri e
campanili da un seme di cielo pensieri di un pensiero troppo lento
quella mano al bianco di guardare negli occhi attori e le foglie
tutte le scale dopo comuni ballatoi nella sua culla il fondo del buio
chiama la successione ragazzi invisibili di un medesimo sangue
sulle punte giorni gabbia sia dal basso guardie rosse cospirando.*

In questo modo di Lieto compie un'operazione critica e d'invenzione al tempo stesso: affronta la neoavanguardia con strumenti analoghi formalmente, ma sostanzialmente di ironia di capovolgimento, di dissacrazione proprio della pretesa neoavanguardistica di dissacrare la poesia contemporanea e anche quasi tutta quella novecentesca, soprattutto italiana (per il limite di interesse politico e inventivo della maggior parte dei neoavanguardisti, esclusi soltanto Sanguineti e Porta). Il problema, per di Lieto, non può essere soltanto distruzione e dissoluzione, ma deve poi edificare, al tempo stesso "criticando" concettualmente e teoricamente le grida dell'avanguardia, così come hanno fatto quelle del primo Novecento, dai futuristi ai surrealisti, dai cubisti agli espressionisti, dagli impressionisti ai *fauves*, a Dada, a tutti gli altri che si sono susseguiti nei primi trenta-quarant'anni del secolo appena concluso. È quanto fa di Lieto nella *Nascita della serra*. Altrimenti, il discorso poetico finisce con l'essere gratuito, e rapidamente si dissolve sia come linguaggio, sia come aggressione e polemica in versi, e così, infatti, è accaduto, e oggi nessuno più sa che siano esistiti gli autori del Gruppo 63 o quelli del Gruppo proliferato a Palermo e dopo il convegno d'allora, mentre la poesia di di Lieto si conserva sicura ed esemplare.

Si leggano, a utile conferma, sia il saggio egregio di Perugi del 1975, sia l'intervento dello stesso di Lieto, pubblicato nel 2003 con il titolo *Breviario inutile*, come supplemento della rivista forlivese "L'Ortica".

Lì sono inseriti anche alcuni testi a mo' di spiegazione del discorso teoretico e critico, come i "versetti" che incominciano:

*Scrittura, vibrazione tecnica fra luce e
oggetto, la parola adombra il significato,
ombra è il suo sofisma».*

È l'esempio più teso e, al tempo stesso, più rigoroso dell'aspirazione di di Lieto come idea e armonia alla parola, in modo che la teoria poetica coincida perfettamente con ritmo e visione.

Il culmine della visionarietà è dato, nella *Nascita della serra*, da *Direzioni stilizzate*, e almeno citarne la conclusione è opportuno (e, cinque anni dopo, pienamente si effonde tale scelta di discorso in *Racconto delle figurine e Croce di Cambio*, Pietro Laveglia Editore, Salerno 1980).

Intanto, di Lieto si presenta come pittore, e, allora, ecco la sapienza cromatica delle visioni:

*per urto uncini aguzzo tuniche del verde remo numeri di notte
arancio con celate ovaie gomito del ciglio lanci una pedana istanti fioriti
rosso guida dei papaveri salvazione immersa ogni custodia come ineguaglianza
su un cuscino isola conchiglie via di luce attraverso una cloaca.*

È da dire altresì che l'opera grafica e pittorica di di Lieto mette sempre a confronto il colore e il segno, e la sua poesia (specificamente in questo testo) si traduce ugualmente nell'una e nell'altra forma. L'elegantissimo volume del 1980, alterno di versi e di immagini, al tempo stesso dimostra il rarefarsi della scrittura di di Lieto e la ricchezza delle forme e dei colori e la sinuosa evocatività del segno.

Così si arriva all'estremo esito dell'esperienza della parola, con una felicità dell'invenzione, del pensiero, del fervore della vita, di catalogazioni di oggetti preziosi come conquista assoluta del possesso della mente e dell'anima. Cito *Padre*, in apertura dell'opera:

*separazione come accusa la parte una stella sassi e conchiglie
mansueti sentieri dormendo ancora solo esperienze del padre
vissute ormai scrittura in quella traccia di una "O" nel buio
dolci gocce d'erba cubo del bosco non più di una fiamma indietro
rifugio altalene magiche anelli con la spiga diamante dei passaggi
ciascuno senza fatica sottrae la corte al bianco semi sulla testa
anfore del fiume al suo dominio fino al punto che fu terra anche
una piazza una strada figure di animali secondo soldati a equinozi
li portiamo dopo averli raccolti piccolo ibis riceve le mani
dal mutare delle foglie uomini in uso dei tatuaggi percorsi
neppure città intorno freddissimo rischiato inizio dalle cime.*

Fin dalla prima raccolta poetica, e soprattutto a partire da *Punto di inquieto arancione*, di Lieto rileva termini ripetutamente citandoli, per indicare al lettore il punto di partenza di pensiero e visioni: spiaggia, conchiglia, fiume, albero, erba, buio, notte, luce, fontane, vento, ombra, e poi i molti colori. Sono i motivi ricorrenti; e in *Padre* oltre alla sequenza delle parole-visioni c'è, in più, un senso di gioia divina, di divina malinconia della scrittura, così ricca e moltiplicata da dare l'impressione di una conquista oltre la quale è impossibile giungere.

L' "O" posta al centro di *Padre* è, al tempo stesso, il segno della pienezza e dell'assolutezza del segno e della rappresentazione poetica (Giotto, tanto per proporre un'esplicazione), lo zero del nulla, che è tuttavia la forma senza la quale nulla potrebbe incominciare nel tempo e nello spazio, l'emblema della ragazza della Réage, giunta allora in Italia, in quanto è il sesso femminile, appunto in questa prospettiva tutto e nulla attesa di plenitudine e mancanza di futuro e di possibile nascita. Significativamente, in *Approssimazione terza*, di Lieto contrappone "E" alla "O" precedente:

*radicaia di lancia blocchi la calma miniatura non a porto
consuetudine dei portici fino all'archivio offre le scaramucce
pulpito dei fogli un "E" conio nelle pose passaggi splendidi a memoria [...].*

Allora "E" è la vocale dell'oltre, della continuità, nella poesia come nel foglio tracciato del pittore. *Divisibile "U"*, a questo punto, è la sigla della duplicazione, della divisione, dell'ambiguità, anche, della doppia strada davanti a cui si presenta Eracle al bivio: «dal punto sommerso lettera divisibile "U" del ramo maestro battezzato [...]». Sono i segni della lezione poetica (e pittorica) di di Lieto.

L'ultimo testo è di una purezza ed eleganza definitive. Le forme, le immagini, le evocazioni, le pronunce esemplari offrono la bellezza intatta e sicura; e qui, infatti, si racchiude come in un'icona meravigliosa l'esperienza poetica di di Lieto. E *Elastico 6*, e almeno qualche citazione è giusto proporre: «parole in principio di nave salpa cappelli di lampade nome del padre»; «uno spettacolo elevato foresta del primo cantore mima l'azione / del fazzoletto in testa [...]»; «velluto degli orologi nei giardini / nelle donne campi di fiamme [...]»; «villaggi fiordalisi non più di un ragazzo sospeso al filo / delle fontane danzatrici [...]»; «indietro indietro sul bordo del tappeto con disegni luminosi»; e, conclusivamente: «questa città tremolante così bianca». È come se di Lieto, in queste visioni, avesse raggiunto la suprema felicità poetica; e ne è conferma l'opera del 2000, che si intitola *Le cose che sono* (Masuccio & Ugieri, Minori). Le immagini circondano i testi poetici, costruiti ormai secondo la cifra tipica del poeta a partire da *Punto di inquieto arancione*: l'affollarsi delle visioni, delle cose, delle figure, dei sogni, dei concetti; ma il discorso a questo punto si ristende, anche in rapporto con *Racconto delle figurine*.

Spuntano fuori i battiti ritmati di versi regolari, a rendere più suavisivo e perfino emozionante il discorso, che si è fatto sempre più rarefatto, come per una distillazione preziosa e un senso di definitiva attuazione dell'itinerario poetico.

Più in là, insomma, la parola non può arrivare, e, infatti, ecco lo spazio sempre più ampio e frequente dei colori, delle figure, delle forme, al tempo stesso ilari e vitali e tuttavia con la tentazione dell'astrazione.

Oh, non sono dichiarazioni di realismo, come se di Lieto piegasse all'elencazione materiale delle cose, ma bensì l'indicazione che quanto è via via evocato e detto è "vero" nella creazione e nella reinterpretazione che egli ora offre.

Poesis, messa a proposta e indicazione di poetica, nell'accumularsi delle affermazioni e dei concetti fino al rischio dell'ingorgo con un senso di affanno, di necessità di dire tutto e subito, come riassunto della precedente esperienza poetica e come esempio del punto di attuale conquista, è uno dei testi di teoria della scrittura più preziosi dello scorcio estremo del Novecento, e un preannuncio della proposta ulteriore subito ne segue. Il testo successivo, *Auctore&interpres*, offre il commento opportuno per aiutare il lettore a capire e a seguire l'intero viaggio di di Lieto. Penso subito a *Sera di luglio*, e già il titolo è problematico. È il frutto dell'aspirazione di di Lieto a congiungere, a questo punto della sua esperienza poetica, l'esperienza di vita e di tempo e le considerazioni e le indicazioni della propria conquista di idee, concezione della scrittura, memoria della lunga tradizione della poesia; e le citazioni in latino e in volgare delle origini sono i segnali dell'aspirazione al sublime, con lo scatto conclusivo di giudizio morale e concettuale: «poi / rispettosi cortei solcano classi di remi elevando fiori / della passerella tra indulgenza dei critici e dimesse oscurità». La sigla piega all'ironia, ma giocosa e gentile: la citazione di un termine è subito oggetto per variare e arricchisce festosamente il discorso come le classi della scuola che passano alla citazione della parola latina (la flotta, le navi) e come i fiori che sembrano alludere alle antologie dei libri scolastici. In *Mundus*, si inanellano descrizioni elegantissime di bassorilievi e allusioni letterarie, musica e apparizioni emblematiche di animali un poco decorativi («offerte all'asta di un van Gogh dei girasoli»), «le difficili ragazze delle brocche / in bilico tra fregio e la notizia della caduta in borsa del titolo», «monili», «parentele ristabilite e precise a

circonferenza del serpente / incolume in apparenza dei bassifondi la murena», «in veste d'autore l'acuto Menandro delle Commedie / una platea ingombrante dei ruoli», «palmette elaborate delle divisioni a portico degl'Innocenti»).

C'è un senso di sontuose evocazioni culte e di fervido piacere delle descrizioni, sempre rapide, essenziali, incisive; ed ecco, la splendida lode di *Miriam*, ridente e creativa nella sequenza di forme e immagini, e la figura viene costruita con effetti di luce, tecniche pittoriche, cristalli con i molti effetti di riflessi, e le citazioni di pittori esemplari poste a sigla autorevole della descrizione. A confronto si legga *Modigliani, mi pare*, che è un componimento esemplare come serena commemorazione della morte, raccontata nella varietà degli eventi per illuminare e rasserenare l'evento fatale di ogni esistenza: c'è l'imbarco per il viaggio verso l'isola dei morti, «lieve», perché l'avvenimento è tuttavia dolce, quieto; c'è, ad accompagnamento «una Natura morta», c'è la dantesca «balastra delle prime luci Occidente» (ed è una reinvenzione ammirevole del «balco d'oriente» e dell'Aurora e del primo sorgere della luce del giorno dell'inizio del canto VII del *Purgatorio*); c'è il rimpianto della morte giovane, e anche qui la figura si esala in linea e in bassorilievo, come nei sarcofagi greci e romani: «ogni addio Giovinetta / dal Cammeo ogni differenza inferiore al rosa».

Le cose che sono hanno un'appendice, apertamente autobiografica, dopo le *Due poesie fuori testo*, che appartengono alla faccia figurativa dell'esperienza creativa di di Lieto, quasi commenti ed esposizioni dei progetti pittorici che sono messi accanto ai testi poetici; e *Aprondo una porta a semicerchio* è, appunto, un bell'esempio di tale dichiarazione di poetica pittorica in versi con acuti preziosissimi: «rosa piena fra un'infezione agli occhi deve essere luminosissima / disfacendo il fogliame»; «una tigre fatta di molte tigri»; «una mano di bianco»; «cortine di tulle una chiusura / lampo invece di una fibbia ragazze ferme dello stesso intorno». C'è da dire che, sì, è vero, non c'è una correlazione diretta fra parola e immagine, ma certamente le due forme di creazione sono poste a faccia a faccia da di Lieto, a dimostrazione della propria vicenda d'invenzione.

L'appendice è costituita da una serie di ricordi, di incontri, di esperienze letterarie, utilissime a raccontare come di Lieto abbia partecipato alle sequenze alquanto contraddittorie e avventurose delle cronache della letteratura negli anni che vanno dalle *Poesie* alle scritture degli anni settanta e ottanta.

C'è qualcosa di simile in *L'abbonato impassibile – Le facce limitrofe* (Masuccio & Ugieri, Minori 1983), che hanno come designazione indicativa *Racconto della Costa di Amalfi*. In realtà, si tratta di frammenti, con forti citazioni dialettali e popolarresche, sorrette da acconci commenti ed esplicazioni, soprattutto linguistiche. I personaggi sono fiabeschi e sembrano rimandare al Basile anche per la grande vivacità: ma le vicende sono estremamente raccorciate, sono spunti, battute, trovate un poco bizzarre, con frammentazioni, interruzioni, giochi di lingua, ora nell'ambito del dialetto, ora di un infinto linguaggio antiquato, ora con commenti e spiegazioni lessicali che spezzano l'andamento narrativo per ulteriore avventurosità. *Pomi d'oro* è il testo più significativo di questa esperienza narrativa di di Lieto, ma ugualmente singolare è l'altro racconto, *La ragazza Lucrezia*, pieno di cambiamenti di scena, di stupori, di contraddizioni ben calcolate, in forza di un ritmo di narrazione rapido, come compete alla fiaba, ma presa essa stessa in giro, quasi che in questo modo l'autore volesse dissacrare il genere stesso di cui pure ha deciso di avvalersi. Ma c'è di più. Ci sono anche filastrocche, poesie visive, parodie, commenti; e si avverte costantemente anche in queste fiabe l'eco del ritmo poetico che è tipico di tutta la scrittura di di Lieto. La narrativa è (per di Lieto) improponibile nel momento attuale, se pretende di ripetere la comunicazione ormai consunta di storie di vita e di sentimenti, di attualità e di autobiografia, e allora è necessaria qualche altra trovata, qualche cambiamento è necessario, e di qui deriva l'uso frantumato delle fiabe della Costa di Amalfi.

Fra gli inediti ci sono, allora, altri racconti fiabeschi quanto ad andamento e scrittura, a confermare l'interesse e l'esperimento: *Diario di un giorno assolato* e *Il velo in chiesa*, tuttavia, piegano di più

verso la narrazione vera e propria, mentre *Meridiana* è una fiaba netta e di una sinteticità alquanto diversa rispetto ai testi del 1983. Le poesie inedite sembrano rinnovare le forme delle *Poesie* della prima raccolta, e si ritrova la musicalità leggera e lieta accompagnata dalla ricchezza di linguaggio e di modi delle successive raccolte poetiche.

Si avverte anche l'allusione della fiaba, come appare in *La mstica* («un luogo comune prencipe o cortegiano / una torma di retori spunta la rosa dei turni / complementi icone di scrittura originarie di O»: ritorna la citazione dell'*Histoire d'O*). C'è anche il sapore prezioso del gioco amoroso e fantastico nel testo più raffinato e incisivo, che si intitola *Ragazze in bilico*, e il discorso è sempre arricchito dalle più sapienti invenzioni linguistiche, che incidono intensissimamente la rappresentazione:

*Donne giovani forse
senza volto senza corpo le voci
una voce in vena di canzonare
cela l'abbaglio di una farfalla di notte
alla luce immolarsi come valore semiotico
dei balbettamenti runici o
la ricerca assidua di liberazione
da un androne semibuio della fabbrichetta:
siamo divisi da un canale di acqua livida
contenuta fra l'erba palustre e il ciglio della strada
lungo una mattinata tersa.*

Appena un poco celati rispuntano endecasillabi e settenari come i metri fondamentali della nostra poesia. È il segno del pieno acquetarsi delle ansie d'accumulo e di moltiplicazione poetica, ma sempre in rapporto con la grandiosità d'invenzioni. Le apparizioni della vita coincidono con le sollecitazioni assidue e vivide della parola. È molto bello che l'opera letteraria di Giannino di Lieto si concluda con la pronuncia alta e serena della sua voce di poesia.



Quaderni delle Officine, CXV, Febbraio 2022