

E IN TUTTO QUESTO QUALCOS'ALTRO

UNA LETTURA DEL PRIMO DAL BIANCO

Maurizio Chiaruttini

Credo che l'intera opera di Stefano Dal Bianco sia leggibile come l'irradiazione di un'assenza, il lascito di qualcuno o di qualcosa (un "tu", un "io", un "tu ed io", o la stessa alterità sensibile del mondo) che mostra appieno la sua mancanza nel momento stesso in cui le parole cominciano a disporsi sulla pagina.

In un testo della *Bella mano* il poeta si autorappresenta come «quello che non muore e *resta privo*» nella sua «veglia barocca».¹ Questo senso di privazione percorre tutta l'opera di Dal Bianco e non riguarda solo il dolore per la scomparsa dell'amata che è al centro della prima raccolta. Il restare privo è la condizione stessa del poeta di fronte al mondo: dire poeticamente il mondo, per Dal Bianco, vuol già dire, paradossalmente e tragicamente, averlo perso. La poesia nasce per colmare una mancanza, ma nello stesso tempo in qualche modo la alimenta, perché l'esperienza del mondo rimane sempre «più là»² rispetto alla possibilità di restituirla attraverso la scrittura. È la scrittura stessa che, nel suo farsi, se ne allontana tenendola a distanza. E tuttavia la lingua è tutto ciò che abbiamo, è tutto ciò che il poeta ha per cercare di dare forma e senso al proprio essere nel mondo. Da questa condizione di lacerazione deriva il senso di nostalgia (e di privazione) che il lettore sottilmente avverte al fondo di ogni poesia di Dal Bianco: nostalgia per le presenze naturali che si possono vedere e sentire, per le persone che si possono amare, per le cose che si possono toccare: «Noi dobbiamo stare con i sassi», leggiamo nella poesia-performance che chiude *Ritorno a Planaval*.³

«Tutto sta *sotto la luce*», non in quello che possiamo dirne: «Ciò che conta è il cielo | e quella luce che ci fa *evidenti*».⁴ E l'evidenza, per definizione, non chiede commenti o descrizioni, anzi li rende superflui. Questo modo di sentire la poesia

¹ Stefano Dal Bianco, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991, p. 50. Corsivo mio.

² Ivi, p. 19.

³ Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001, p. 118.

⁴ Id. *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012, p. 85. Corsivi miei.

nel suo rapporto con la vita si rende esplicito tematicamente a partire da *Planaval*, ma possiamo ravvisarlo già nel “parlar coperto” delle prime due raccolte.

La «veglia barocca» della poesia citata all’inizio è leggibile come metafora della poesia stessa, ma l’aggettivo non va riferito allo stile (sarebbe paradossale per un poeta “classicista” fin dalle prime prove): va riferito piuttosto alla condizione tragica di una lingua che per insufficienza costitutiva smarrisce il rapporto diretto con le cose. Le parole sono «piume non leggere», «piume nervose» e colui che le coltiva «sosta» (rimane al di qua) e «resta privo»:

Segretamente ho coltivato piume non leggere
e nella mia veglia barocca,
come quello che sosta
come quello che non muore e resta privo
piume nervose.⁵

La parola non salva l’essere umano: la parola è un limite, è espressione della nostra finitezza. Ma occorre comunque *coltivarla* – come la nostra stessa vita – per evitare che si indurisca e si ripieghi su di sé. Occorre cercare, nonostante tutto, di *scavarla* nella chioma degli alberi per rendere loro giustizia, per cercare di metterli in salvo nella lingua:

Allora guardo la forma del pesco,
scavo nella sua chioma piccola di ladro
la parola pianta, la parola parola
che lo possa salvare
che mi possa salvare [...]⁶

È salvando il pesco nella sua scrittura che il poeta si può salvare. Non è la parola in sé che lo salva: è il *gesto* di protendersi, attraverso di essa, verso le cose, le persone, le presenze naturali.

La svolta stilistica dal primo al secondo Dal Bianco ha a che fare anche con questa volontà di protendersi, mediante la parola, al di là della parola.

La bella mano

Nella poesia introduttiva della *Bella mano*, al culmine ritmico e timbrico del primo verso, il deittico «qui» apre all’assenza lo spazio della poesia:

Per quanto sia stretta la nascita e la morte qui
ti lascio il posto, ti assicuro

⁵ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 50.

⁶ Id., *Ritorno a Planaval*, p. 11.

farò come se tu ci fossi,
quasi per distrazione.⁷

Tra i due varchi stretti della nascita e della morte, la promessa «farò come se tu ci fossi» appare come il gesto inaugurale di una scrittura che, nel fare spazio a una presenza svanita, assegna alla poesia il compito più alto e impossibile: porsi come *negazione della negazione*, in questo caso della negazione assoluta e definitiva: quella della morte.

Nel desiderio di colmare una mancanza incolmabile, quel gesto deve essere nel contempo un gesto di abnegazione: il poeta deve in qualche modo rinunciare a sé («ti lascio il posto») se vuole che la sua promessa («farò come se tu ci fossi») si compia. Deve ritirarsi per fare spazio allo sguardo di un assente. La «distrazione» dell'ultimo verso ha a che fare con questo ritirarsi: distogliere, come in sogno, l'attenzione da sé e dalle cose più prossime a favore dell'apertura di un campo defocalizzato di cui l'io non è del tutto padrone.

Ma c'è un altro paradosso, che verrà ulteriormente approfondito nelle raccolte della maturità: la negazione non è solo l'avversario contro il quale le parole cercano di esercitare il loro pur debole potere: la negazione è anche una forza interna alla scrittura. La parola stessa è intramata di nulla, perché istituisce il mondo come alterità e, nel far ciò, irreparabilmente lo allontana. Dal Bianco non si fa illusioni circa la capacità dei significati di restituire davvero qualcosa dell'essenza della vita: la vita, come la morte, è sempre altrove rispetto al nostro dire, è sempre «più là». Il suo «classicismo» ha radici anche in questa consapevolezza: è inutile scomporsi, per esempio cercando di forzare il lessico nella torsione espressionistica: «ogni termine marcato si allontana dal cuore in misura direttamente proporzionale allo straniamento messo in atto».⁸

La vita, rispetto alla scrittura, è e sarà sempre da un'altra parte, come il platano che appare in una poesia di *Ritorno a Planaval*: è lì davanti, ma per scriverne bisogna allontanarsi e *tradirlo*, «come se lui non esistesse, veramente | platano di rami e foglie nella luce». Le metafore del poeta possono apparire «vive del suo sguardo» ma sono «morte del suo splendore, *del male che le fa differenti e lucide di sé*».⁹

Se possiamo trovare qualcosa in poesia, avvicinarci al «cuore», non è *primariamente* attraverso i significati, ma attraverso la vibrazione, il ritmo, il respiro: quegli elementi sensibili del linguaggio che ne mostrano la scaturigine corporea. «Mimica esistenziale», la definirebbe Merleau Ponty.¹⁰ In modo

⁷ Id., *La bella mano*, p. 13.

⁸ Stefano Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», I, marzo 1987. Ora in: Id., *Distratti dal silenzio*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 17.

⁹ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 66. Corsivo mio.

¹⁰ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2017, p. 253.

illuminante Cesare Viviani, nella prefazione a *La Bella mano*, ha scritto che per Dal Bianco «l'enunciazione non vale per le qualità dell'enunciato, ma per il battito che è, per le limitazioni che ha, per la voragine che ogni volta spalanca in sé». ¹¹ Una poesia che vuole essere prima di tutto «battito», e sa di essere limite e «voragine», è una poesia che non si accontenta di sé, che vuole protendersi oltre, al di là (o al di qua) dei significati.

Il centro propulsore e insieme la meta di questo questo protendersi Dal Bianco lo chiama «corpo» o «cuore»: il corpo radicato nel mondo e l'inflessione che gli è propria e precede ogni scelta e ogni pensiero. L'anelito verso di esso esprime l'utopia della perfetta aderenza di sé a sé e alle risonanze del mondo dentro di sé.

È l'esattezza senza scarti, la conformità a sé che attribuiamo alle presenze della natura:

Ero sul clivo esatto rododendro,
liquore di virtù che si rispetti, il colore
si perdeva nell'amore o nel terreno grasso. ¹²

Il rododendro sul clivo, nella sua compiuta perfezione vegetale, rappresenta qui l'idealizzazione, nel ricordo, del tempo che precede la scissione e la perdita. Ma ciò che soprattutto conta in questo testo è che ogni parola trova un'eco, si smorza e quasi si annulla in un'altra parola: «ero» si riassorbe in «rododendro», «esatto» in «rispetti», «liquore» si stempera in «colore» e «colore» si perde in «amore», «perdeva» si disperde in «terreno». Quasi come se i significati volessero tornare, appunto, al «terreno», all'alveo indistinto e pulsante che li ha generati: corpo e cuore.

La «dissoluzione del senso» ¹³ nel primo Dal Bianco ha a che fare con questa tensione a ritroso della lingua: dal significato alla vibrazione, dal senso al timbro della voce che pronuncia. Il suo personalissimo petrarchismo è legato anche a questa volontà di risalire alle fonti corporee del gesto poetico prima di ogni codificazione. Anche la sua attenzione di studioso verso i «meccanismi intonativi» dell'endecasillabo petrarchesco va in questa direzione, mirando a cogliere il poeta nell'immediatezza corporea del suo rapporto con il mondo. Petrarca, scrive Dal Bianco, opera in un'epoca, il Trecento, che non ha ancora sviluppato una consapevolezza teorica della prassi ritmica:

L'uso ritmico in Petrarca si sottrae alla coscienza dello scrittore in misura superiore a quanto non avvenga negli autori forti successivi, mettiamo Ariosto o Tasso. Nel *Canzoniere* i fatti di lessico e di sintassi sono frutto di una scelta consapevole, elettiva;

¹¹ Cesare Viviani, *Prefazione* a Dal Bianco, *La bella mano*, p. 8.

¹² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 24.

¹³ Andrea Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Roma, Carocci, 2007, p. 162.

il ritmo dei versi e i loro rapporti strutturali no. Slegato dalla coscienza ritmica, il ritmo rimarrà confinato al subconscio, quale emanazione del “corpo” dell'autore, delle sue pulsioni meno soggette a elezione.¹⁴

Ciò che vale per il ritmo nella sua essenza, diciamo così, precategoriale, credo possa valere anche per altri aspetti che sfuggono in parte, se non del tutto, al controllo elettivo del poeta: le vibrazioni sonore delle parole e le risonanze di senso tra le parole indipendentemente dai loro legami sintattici: quello che Paul Valéry chiamava il «suono del senso».¹⁵

Ma la tensione che anima *La bella mano* non è solo tensione verso l'inafferrabile della vita. Come è stato più volte sottolineato, sono l'enormità della morte e la trafittura dell'assenza il primo motore del dire. È quello che Andrea Cortellessa ha definito «trauma fondante».¹⁶

Dato l'impulso è già finito.
Il tuo sapore come di latte andato disorienta.
E più là.
Vedere se più dietro c'è qualcosa
o se manchi di realtà.¹⁷

«Più là», «più dietro», c'è il mistero del “non più” della morte che si sottrae al dire ma non al sentire. E la vita, questo «impulso» votato alla finitezza, quando sparisce, lascia dietro di sé l'enigma e la ferita di un'assenza tuttavia presente, tuttavia insistente, che «disorienta» come «nebbia [che] si curva nella nebbia».¹⁸

Occorre perforare quella nebbia e «vedere se più dietro c'è qualcosa», vedere se il *come se* («farò come se tu ci fossi») che apre e fonda lo spazio della poesia può dischiudere un autentico orizzonte di senso. Non si tratta di superare il lutto, si tratta di riuscire a vivificare l'assenza, di restituire al pensiero e alla propria vita la luce di uno sguardo che non c'è più. Il che è «facile» e allo stesso tempo «difficile», come dirà, retrospettivamente, il poeta in *Planaval*:

Una volta era diverso, non era tutto così difficile, o forse lo era, ma era un facile e un difficile insieme, come quando ti ricordavo e mi spremavo per estrarre da me stesso il

¹⁴ Stefano Dal Bianco, *La struttura ritmica del sonetto*, in: Marco Prarolan (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 250.

¹⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, 1973, pp. 1121-22.

¹⁶ Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 524.

¹⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 20.

ricordo di qualcosa di esistito, per riportarlo alla vita *come se*.¹⁹

E nella possibilità che questo sforzo di presentificazione (di negazione della negazione) abbia un esito positivo almeno per un istante, la poesia svolge un ruolo fondamentale:

Ti penso guardare corpi
 crudele nelle mani forte negli occhi
 come se convenisse dire ancora
 vieni, ti penso
 mentre li guardi.²⁰

«*come se* convenisse dire ancora | vieni, ti penso | *mentre* li guardi»: tra il primo e l'ultimo verso, la forza degli occhi dell'assente agisce, e il *come se* opera la trasformazione: «ti penso | mentre li guardi» non è una ripetizione di «ti penso guardare corpi». Si tratta piuttosto di una *presentificazione* di quel gesto: *ti penso mentre frattanto tu, ora, li stai guardando*. Nello spazio della poesia e nell'intensità emotiva della rammemorazione, lo sguardo è diventato presenza, raccogliendosi dentro la forza di un connettivo temporale.

E allora, «come se niente di veramente | grande successo fosse», la figura amata si manifesta allo sguardo con il suo «corpo | bellissimo»: «Le mani come i piedi, le ciglia | *manifeste agli occhi, ben presenti*».²¹

Come la Laura di Petrarca, la figura assente si dà per frammenti: le mani, gli occhi, i piedi, le ciglia, i capelli. E come Laura appare, nel ricordo, riflessa in uno specchio d'acqua che accoglie la luce del giorno:

Riflette, nel bisogno del riparo,
 ora che si fa specchio per il giorno
 la figura chiara, i bei capelli
 e in tutto questo qualcos'altro.²²

«la figura chiara, i bei capelli» (l'aggettivazione non può non far pensare a Petrarca) sono complementi diretti del verbo «riflette», mentre il soggetto dell'enunciato (l'acqua), non compare. È un procedimento straniante tipico di autori a torto oggi trascurati come Cesare Greppi e Nanni Cagnone, dei quali lo stesso Dal Bianco in qualche modo si riconosce debitore.²³

¹⁹ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 85. Corsivo mio.

²⁰ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 32.

²¹ Ivi, p. 44. Corsivo mio.

²² Ivi, p. 36.

²³ Cfr. Dal Bianco, *Distratti...*, p. 35. Si legga – per fare un solo esempio – questa splendida poesia di Cesare Greppi, dove il referente sottaciuto è la luna: «Tutta la cecità del tuo lume | un'esitante

Il referente primario, l'acqua, è sottinteso, ma qualcosa è sottaciuto anche a un livello più profondo: «e in tutto questo qualcos'altro». Qualcosa rimane fuori, si sottrae all'orizzonte del dire: ci sono cose che non hanno nome ma ci sono anche nomi che non si possono pronunciare. È un fatto stilistico ma è anche un'esigenza esistenziale: ci sono parole che possono suonare come un grido e fare male, infrangendo il *come se* della poesia.

Un frammento nel quale assistiamo a un'inversione di ruoli tra chi dice *io* e il *tu* che non c'è più («ti lascio il tuo libro, dei regali, | quelli che mi hai dato») termina con un anelito impossibile: «ti aspetto fuori»:²⁴ fuori, cioè, dal troppo del dolore, fuori da quel qualcosa «di veramente | grande»²⁵ che è successo e non si può dire senza soffrire.

Quel qualcosa impronunciabile, quando appare, viene subito raggiunto da un interdetto:

Questo parlare uguale della pioggia
come fa bene se ti fermi, c'è qualcosa
ancora, un'acqua
da cui vengono morti e non dire
da cui vengono morti.²⁶

C'è l'acqua della pioggia che «parla» e «fa bene» e c'è «qualcosa *ancora*» (come più sopra: «e in tutto questo *qualcos'altro*»): un'acqua «da cui vengono morti» che non si deve pronunciare.

I momenti di autentica comunione con l'assente, quando accadono (quando il *come se* agisce e riesce a tramutare la mancanza in presenza), sembrano riuscire a colmare la dissociazione tra l'io che vive e l'io che scrive:

Sono vicino e scrivo
sono vicino e la paura di mancare il nesso
fra me e me non ci ricorda niente.²⁷

Lo slittamento dalla prima persona singolare alla prima plurale («*Sono* vicino [...] non *ci* ricorda niente») dice che la vicinanza di chi non è più, la sua presenza

groppa ha corso, | molto tranquilli fiumi | vanno verso molli dune, | mosso da quale ardore | darebbe il fiore dell'albicocco | al tuo larghissimo raggio | al pieno della notte squilli» (Cesare Greppi, *Supplementi alle ore del giorno e della notte*, Parma, Guanda, 1989, p. 51). L'indecidibilità referenziale che ne deriva omette la cosa a favore dei suoi effetti ed esalta le potenzialità evocative, gli aspetti sensibili (timbro, ritmo, inflessione) e le risonanze psichiche del «suono del senso».

²⁴ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 33.

²⁵ Ivi, p. 44.

²⁶ Ivi, p. 41.

²⁷ Ivi, p. 45.

ora e qui nonostante la morte, per un istante si è avverata e ha fatto scomparire perfino il ricordo della paura di «mancare il nesso» tra sé e sé, tra scrittura e vita.

Sono i rari momenti nei quali è dato intravedere una possibilità, per la poesia, di dare un senso alle cose e di colmare l'angoscia.

Il distico conclusivo di questo frammento recita:

Comincia, è necessario che tu rida e pianga
*nel tempo che lo faccio.*²⁸

La presenza "assente" dell'amata è una condizione necessaria all'esercizio autentico della scrittura. I due versi esprimono il dolore e l'ansia della perdita, ma dicono anche che la possibilità per il soggetto di non smarrire sé stesso e la propria autenticità (e quindi anche il senso della propria scrittura) è legata alla connessione con chi non c'è più. In una dichiarazione di poetica risalente agli anni della *Bella mano* leggiamo:

Quello che vogliamo è un indugio nella morte, per attraversarla con amore e arrivare *di là, dall'altra parte*, dove la nostra esistenza avrà un significato meno provvisorio di quello che siamo abituati a conferirle.²⁹

In questa prospettiva la morte non è (non è più) negazione assoluta. Nella negazione della morte è nascosta una possibilità per chi resta: la possibilità di conferire un nuovo senso alla propria esistenza. Al di là della morte («più là») c'è qualcosa. E quel qualcosa è un impegno da assumere, un compito da assegnare a sé stessi, un'assunzione di responsabilità verso chi non è più e verso la propria vita e la propria scrittura.

Un altro tema che tornerà sotto altre forme in *Planaval* è quello della nostalgia dell'intero, del desiderio di abbandono al puro respiro della vita rispetto al quale le «operazioni nella testa» sono «infide»:³⁰

Smettere di funzionare, la testa un parco.
Così mi vuole sempre attorno il vuoto e il verde.
Vorrei che questa fosse l'aria.³¹

I versi del primo Dal Bianco sembrano scritti in uno stato di coscienza simile al sogno, che abbrevia i percorsi associativi, omette o rende ambigui i nessi logico-discorsivi, maschera o opacizza i referenti. La poesia che stiamo leggendo si compone di tre frasi isolate, difficilmente ricomponibili in un discorso compiuto.

²⁸ *Ibid.* Corsivo mio.

²⁹ Dal Bianco, *Distratti*, p. 7. Corsivo mio.

³⁰ Id., *La bella mano*, cit., p. 25.

³¹ Ivi, p. 57.

La logica dell'insieme ci sfugge e l'impossibilità di ricostruire un percorso discorsivo intensifica la durata della percezione dei singoli segmenti, delle singole immagini, lasciando emergere il *suono del senso*, cioè gli aloni di risonanza mentale delle parole nel loro reciproco intersecarsi e influenzarsi.

La difficoltà di stabilire un rapporto gerarchico tra i significati, pur all'interno di una sintassi "chiusa", è dovuta a diversi fattori, tra cui il forte impatto disorientante dell'apposizione analogica del primo verso («la testa un parco») e il dislivello grammaticale dato dallo zeugma nel secondo verso: «mi vuole [...] il vuoto e il verde»: due soggetti per un verbo al singolare.

L'apposizione «un parco» esprime metaforicamente una condizione mentale di fusione con il «respiro imperturbabile»³² della natura, ma «parco», verosimilmente, è anche il contesto spaziale reale che ha fatto scattare l'analogia. Il terzo verso conferma l'ottativo del primo con un effetto straniante dovuto al fatto che «aria», a differenza di «parco» e «verde», non ha nessuna relazione con il contesto dell'enunciazione: «vorrei che questa fosse l'aria» è interpretabile come *vorrei che l'atmosfera fosse questa, che le cose stessero in questo modo*.

Ma tutto si sprigiona da quell'immagine: «la testa un parco». È l'embrione di un motivo che sarà approfondito e sviluppato in *Ritorno a Planaval*: il desiderio di comunione con il respiro e la perfetta aderenza a sé di piante, arbusti e fiori. I pioppi, ad esempio, la cui chioma, nella poesia *L'imitazione*, «si muove e sta sopra la foschia. || E qualcuno è tentato di rispondere | muovendo quasi la testa, imitando | e lanciando messaggi dai capelli».³³

E il «vuoto» che nel secondo verso, insieme al «verde», chiama il poeta? Certamente va messo in relazione all'assenza di pensiero auspicata nell'attacco. Ma leggendo le dichiarazioni di poetica pubblicate su «Scarto minimo» alla fine degli anni '80 – nelle quali il discorso sulla poesia e il discorso esistenziale tendono sempre a sovrapporsi – possiamo provare ad approfondire ulteriormente il significato di questa metafora. Lì il vuoto è il «sentimento del nulla»:³⁴ «accettare e vivere il vuoto»³⁵ significa accettare e vivere l'«infondatezza»³⁶ costitutiva dell'esistenza umana, a cui dobbiamo acconsentire, anche nella sofferenza, se vogliamo davvero aderire alla vita, se vogliamo che sia «tutto perfettamente vita».³⁷ L'infondatezza è un *dato*, accettarla è un *compito*. È un motivo cruciale, che percorre tutta l'opera di Dal Bianco.

³² *Ritorno a Planaval*, cit., p. 69.

³³ *Ivi*, p. 46.

³⁴ Stefano Dal Bianco, *Fra la vita e la poesia*, «Scarto minimo», 5, giugno 1989. Ora in: *Id.*, *Distratti...*, p. 30.

³⁵ *Ivi*, cit., p. 20.

³⁶ *Ivi*, p. 18.

³⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 34.

Il tema dello «smettere di funzionare» si lega a quello del sonno:

Dormo se non c'è niente da capire adesso
basta che un po' di luce
venga fuori, un po' di sangue mite.³⁸

Ognuno spera nella nuova casa quando il vento
fa morire e questo luogo
si ciba di api e di capelli. Voglio dormire
ancora, non voglio più dormire.³⁹

Sono proiezioni del desiderio e del sogno, entro la cui cornice l'affermazione contraddittoria: «Voglio dormire | ancora, non voglio più dormire» assume un particolare rilievo espressivo. E forse l'antitesi è solo apparente: forse non si tratta di due moti divergenti dell'animo, ma di uno solo, inesprimibile, che non sta né nel volere né nel non volere. Nel *Manifesto di un classicismo* leggiamo:

Non tutto è rappresentabile [...]. Le contraddizioni non esistono. Bisogna sempre sforzarsi di annullarle senza doversi aggrappare a una rappresentazione. C'è sempre un indicibile che rende conto della qualità apparente dell'antitesi. Ciò che unisce in un punto i due estremi di una contraddizione è spesso una motivazione profonda che non tollera di passare attraverso una rappresentazione.⁴⁰

Credo che le affermazioni «Voglio dormire | ancora, non voglio più dormire» vadano lette pensando a un uso *emozionale* della contraddizione logica: non le parole contano, ma la *sorgente* delle parole, il *pathos* nascosto nella forma del loro articolarsi.

La poesia del primo Dal Bianco, nella sua aspirazione all'indifferenza e all'immobilità («questa poesia deve essere immobile e deve allontanare emotivamente chi legge»)⁴¹ è in realtà animata da una forte vibrazione emotiva che si rivela prima di tutto nelle forme: nella scansione franta, che giunge fino a isolare singole parti del discorso («E più là. | Vedere se più dietro c'è qualcosa»);⁴² nelle ripetizioni, che a volte sfiorano l'enfasi vera e propria («Guardalo entrare muro, parete guardalo | attraverso cui si spande», «Stringevano le ombre dove non potevano [...] fin dove non potevano / no», «Non so niente, non so niente veramente. | Domani ricostruisco, per favore, ti prego, per favore»);⁴³ nell'uso di

³⁸ Ivi, p. 39.

³⁹ Ivi, p. 48.

⁴⁰ Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, in: Id., *Distratti...*, p. 17.

⁴¹ Ivi, cit. p. 35

⁴² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 19.

⁴³ Ivi, pp. 27, 42, 63, 65.

forme conative («Eppure ascolta ci sarà un modo», «Ti dico che non c'è nessuna fine e»);⁴⁴ e talvolta in un lessico ben lontano dalla *medietas* antiespressionistica («Nasceva dall'osceno una vena flaccida di sangue», «Ho questi vermi nella bocca, la clavicola | fra le mani gronda»);⁴⁵

Quanto detto fin qui riesce – se ci riesce – a squarciare solo in minima parte il velo di impenetrabilità dei testi della *Bella mano*. Quell'impenetrabilità è il frutto di una svalutazione programmatica del “senso” a favore delle determinazioni “corporee” della lingua: i timbro, il ritmo, il respiro. In una parola: la *voce* nella sua tensione con l'indifferenza e generalità della *langue*. Ma ciò che fonda e tiene insieme questi frammenti, la loro vera scaturigine, non può essere che un'intenzione significante, una volontà di *dire* che travalica ogni programma.

Stanze del gusto cattivo

In uno scritto di presentazione delle *Stanze del gusto cattivo*, l'autore ha parlato della «forte presenza di un silenzio interno al verso che ne attesta la tensione tragica».⁴⁶ Cosa intenda per «silenzio interno al verso» lo ha spiegato, più tardi, in un intervento del 2003, portando come esempio proprio due poesie delle *Stanze*. Il silenzio, dice Dal Bianco, è l'espressione di una «mancanza [che] giace al fondo di ogni lingua naturale: è ciò che viene rimosso nel secolare uso comunicativo della lingua [...] Scovare questo fondo mancante nei meccanismi della lingua è il compito dei poeti».⁴⁷

«Silenzio», «vuoto», «infondatezza» nell'universo concettuale di Dal Bianco sono tra loro imparentati perché riguardano tutti quella «mancanza» originaria che abita il cuore stesso della lingua e ci ricorda che siamo esseri finiti. Egli la definisce «l'essenza della mortalità, o della temporalità».⁴⁸

Un modo per coglierla, incorporando il «silenzio» all'interno del verso, è il «rallentamento elocutivo»:

... l'essenza della temporalità si può cogliere *fermandosi*. Il rallentamento elocutivo che si ottiene all'incrocio di un particolare ordine delle parole con una configurazione ritmica e un particolare assetto intonativo del verso (o della frase), magari in coincidenza di una sia pur lieve ambiguità semantica, procura una sosta, una leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica, una difficoltà di pronuncia che di solito ha a che fare con un prolungamento “artificiale” della quantità o della durata

⁴⁴ Ivi, pp. 55, 72.

⁴⁵ Ivi, pp. 22, 31.

⁴⁶ Dal Bianco, *Distratti ...*, p. 36.

⁴⁷ Ivi, p. 77.

⁴⁸ *Ibid.*

delle vocali.⁴⁹

Il rallentamento elocutivo è il risultato della tensione tra la pronuncia naturale delle sequenze verbali e le esigenze ritmico prosodiche della versificazione: il ritmo – che è un fatto intransitivo, corporeo, emozionale – introduce «la dimensione del silenzio direttamente nel corpo della lingua»⁵⁰ poiché dice qualcosa che la parola non può dire: *nella* parola si insinua il silenzio *della* parola. Ma il rallentamento ha anche a che fare con l'apparizione di «una sia pur lieve ambiguità semantica» che disorienta il lettore e lo induce a soffermarsi: la parola perde l'immediata transività del normale scambio comunicativo, si fa autoriflessiva e acquista aloni imprevisti di significato.

La poetica del rallentamento si annuncia nelle *Stanze del gusto cattivo*, ma dispiega le sue autentiche potenzialità solo a partire da *Ritorno a Planaval*, dove «vengono meno le procedure di condensazione».⁵¹ Qui l'aderenza ai modi della lingua comune e la «bassa quota di figuratività»⁵² offrono maggior rilievo alle increspature simboliche e agli improvvisi addensamenti concettuali, e la memoria delle misure tradizionali interferisce con la naturale scorrevolezza del dettato: tutti fattori che dilatano la temporalità della lettura.

È nel contrasto che si coglie meglio l'«essenza della temporalità»: nell'improvviso scarto che turba il consueto e naturale andamento delle cose e ci costringe a sostare.

Ed è significativo che uno dei due componimenti delle *Stanze* che Dal Bianco cita come esempio quando parla del rallentamento elocutivo abbia per tema proprio il *fermarsi* e il *rallentare*:

Conoscimi quando si ferma l'estate
o si rallenta in un sogno del pensiero.
Mentre io fingo il mio consenso
conosci dove più alta è la città
più profonda la pelle dell'anca.
Là metti le mani nude.⁵³

Rispetto alla dizione franta e nervosa di molti frammenti della *Bella mano*, qui il dettato è più disteso, ma è anche più alto il tasso di letterarietà. L'epifrasi a cavallo

⁴⁹ Ivi, p. 77. Corsivo mio.

⁵⁰ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, «Trame di letteratura comparata», III, 7, 2003. Ora in: Id., *Distratti ...*, p. 79.

⁵¹ Andrea Acribo, *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017, p. 84.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Stefano Dal Bianco, *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 29.

dei primi due versi («si ferma l'estate | o si rallenta»); l'uso sovradeterminato, con «sollecitazione del valore etimologico»,⁵⁴ del verbo *conoscere*, ripetuto in posizione anaforica; il doppio parallelismo «si ferma ... si rallenta» - «più alta ... più profonda»; il chiasmo «Conoscimi *quando*» - «*Mentre* io fingo [...] | conosci» – tutti questi elementi denotano una pronuncia alta e una grande sorvegliatezza formale.

Il rallentamento elocutivo è già un carattere intrinseco di questo stile (è riscontrabile in particolare nell'epifrasi del secondo verso che disorienta melodicamente il lettore retroagendo sull'intonazione del verso precedente), ma più rilevante è il fatto che le parole che Dal Bianco usa in sede teorica per definire la sua poetica sono le stesse che egli usa in questo componimento per definire la poesia stessa: la poesia è un «sogno del pensiero»⁵⁵ che nasce da un tipo di attenzione (o distrazione) che «ferma» o «rallenta» la visione. E in questo *ritardando* si svela qualcosa che è precluso alla percezione ordinaria. In tutto ciò il poeta crede di poter ravvisare un tratto essenziale di sé: «Conoscimi quando...».

La seconda parte del testo, nella quale emerge un tono sapienziale che riaffiorerà a tratti fino alle soglie di *Ritorno a Planaval* («Sono sul muro sette sensi | legati l'uno all'altro a due a due ...»),⁵⁶ è di più difficile interpretazione. Ci sono due movimenti contrapposti: l'innalzamento («conosci dove *più alta* è la città») e la discesa («*più profonda* la pelle dell'anca»). La pelle è la parte del corpo attraverso la quale l'interno entra in contatto con l'esterno, la superficie mediante la quale il corpo si espone al mondo ed espone la sua vulnerabilità, così come sono esposte le «mani *nude*». I due movimenti si necessitano l'un l'altro, uno garantisce l'autenticità dell'altro: non c'è ascesa senza la coscienza e l'approfondimento della propria fragilità essenziale.

Il componimento proemiale delle *Stanze* delimita lo spazio della poesia indicando ciò che ne rimane fuori:

Quello che non è scritto è il mio
cattivo gusto.
Lontano ardono i morti.⁵⁷

La metafora del «cattivo gusto», come la maggior parte dei traslati della poesia del primo Dal Bianco, è oscura. Forse possiamo metterla in relazione con un verso

⁵⁴ È uno degli stilemi individuati da Mengaldo nel suo «decalogo stilistico dell'ermetismo più audace» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 141).

⁵⁵ «sto nella situazione in cui sogna. / Allora scrivo», leggiamo in Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 42.

⁵⁶ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 11.

⁵⁷ Id., *Stanze...*, p. 17.

di un frammento dedicato alla scomparsa di Nelly nella *Bella mano*: «Il tuo *sapore* come di latte andato disorienta».⁵⁸ Il «cattivo gusto» («gusto cattivo» nel titolo della raccolta) avrebbe allora a che fare con quel *sapore*: con il disorientante malessere del lutto.

Se questa ipotesi ha un senso, se ciò che «non è scritto» è il retropensiero della morte, l'ultimo verso, «Lontano ardono i morti», ci dice che ciò che vorrebbe essere sottaciuto in realtà persiste sullo sfondo. La presenza della morte non può essere elusa.

Il settenario, così fortemente inciso, nella sua evidente trama di richiami vocalici (*o - a - o / a - o - o / o - i*), dai nessi consonantici “duri” /rd/ /rt/, è tanto più significativo quanto più è lontano dalla prossimità al parlato della lingua di Dal Bianco. Anche questo induce a soffermarsi su quell'immagine che è la variazione di un motivo cruciale: nella *Bella mano* abbiamo «un'acqua | da cui vengono morti»⁵⁹ e in *Planaval* «una pioggia di morti nel giardino».⁶⁰ I «morti» che «ardono» in lontananza, che «vengono» da «un'acqua» o che piovono «nel giardino» sono figure del sentimento della morte, del vuoto e dell'infondatezza che caratterizza l'esistenza umana. La loro incombenza va accettata e interiorizzata: «fammi dei morti e io sarò salvato» dirà il poeta in *Planaval*.⁶¹

I «morti» (plurale) non rappresentano tanto l'esperienza del lutto (quello semmai è il «trauma fondante» che ha innescato il processo della scrittura) quanto il precipitato esistenziale di quell'esperienza:

Ciascuno di noi ha subito dei traumi, in questa o quella fase dell'esistenza, o in tutte, dei quali traumi ha saputo far tesoro, in un modo o nell'altro, trasferendoli o sublimandoli in scrittura. A un certo punto si può avere la fortuna di riconoscere che il trauma non è quello del singolo ma è storico, o addirittura ontologico. È insito nella condizione umana. Alla base di tutto c'è qualcosa che si è rotto, si è rotto in passato e continua a rompersi ogni giorno. Quando si scrive tutto è maceria, nel senso che si parte sempre da una esigenza di ricostruzione, di riedificazione formale di ciò che è andato distrutto nel trauma.⁶²

Ma non si tratta solo di comprendere il valore ontologico di un trauma individuale e di «sublimarlo in scrittura»: si tratta, più radicalmente, di provare a integrare la prospettiva della morte nella propria vita, assumendo questa integrazione come un compito etico e esistenziale. È questo il senso profondo dell'auto-esortazione in forma di preghiera «fammi dei morti e io sarò salvato».

⁵⁸ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 19. Corsivo mio.

⁵⁹ Ivi, cit., p. 41.

⁶⁰ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, cit., p. 37.

⁶¹ Ivi, p. 12.

⁶² Stefano Dal Bianco, *Farsi del male*, su *L'ospite ingrato*, 1 febbraio 2024.

La presenza dei «morti» è avvertita dapprima come una minaccia per l'integrità del soggetto. Nella *Bella mano*, come abbiamo visto, la loro incombenza era emotivamente insostenibile e impronunciabile: «da cui vengono morti *e non dire* | da cui vengono morti». ⁶³ Ma le *Stanze* si avviano a un superamento di quella condizione e inaugurano una fase di costruzione di una soggettività nuova nel segno dell'«essere per la morte» («È il nostro essere per la morte che ci unisce») ⁶⁴ che impegnerà l'autore lungo tutto il percorso successivo. Il rimando a Heidegger è quasi d'obbligo: per il filosofo tedesco, l'«essere-per-la-morte» è una delle strutture fondamentali dell'esistenza, entro le quali si schiude la possibilità di una vita autentica: «La finitudine – egli scrive –, una volta afferrata, sottrae l'esistenza alla molteplicità infinita delle possibilità che si offrono immediatamente (i comodi, le frivolezze e le superficialità) e porta l'Esserci in cospetto della semplicità del suo destino». ⁶⁵ Ma afferrare davvero la finitudine è un compito difficile.

I morti che «ardono» in lontananza protendono la loro ombra su tutto e condizionano l'intera esperienza di lettura delle *Stanze*. Quell'ombra ormai è qualcosa di ineludibile e agli occhi di chi dice *io* ha la stessa gratuita necessità della luce o dell'amore:

Vedo l'ombra tornare su di me senza uno scopo
stringersi, come fa il sole come
solo saprebbe fare un cuore e
pretendere di me tutto per sempre. ⁶⁶

L'ombra *pretende*, allo stesso modo del «sole» e del «cuore». Nelle *Stanze*, come nella *Bella mano*, come nelle raccolte successive, il poeta è un'esistenza che continuamente si sente interpellata e pretesa dalla realtà e dalle altre esistenze (le persone, gli animali, gli alberi, le cose), ed è chiamata a rispondere di sé di fronte a loro (anche di fronte alla loro indifferenza) e a loro (e per loro) nella propria vita e nella propria scrittura. Questa necessità di *rispondere di e rispondere a* è l'istanza etica che sottende tutta l'opera di Dal Bianco.

Nella *Bella mano*: «si traduce nei fianchi il sole filtra si ritrae | *non ci lascia stare*»; «*mi vuole* sempre attorno il vuoto e il verde». ⁶⁷ Nelle *Stanze*: «Corri, la mia voce è pura e l'incostanza | *che ci chiama* e che si chiama unghia | e che si chiama lingua non ha pace»; «durante la vita scorre del colore / [...] che si versa nella vena | e *chiama*»; «come gli uomini che *chiamano* | *chiamando me continuamente*». ⁶⁸

⁶³ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 41. Corsivo mio.

⁶⁴ Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose*, cit., p. 77.

⁶⁵ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2010, p. 452.

⁶⁶ Dal Bianco, *Stanze*, p. 22.

⁶⁷ Id., *La bella mano*, p. 25, p. 57. Corsivi miei.

⁶⁸ Id., *Stanze*, p. 19, p. 21, p. 30. Corsivi miei.

Anche il tema cruciale del rapporto, anzi della «contraddizione»,⁶⁹ tra vita e letteratura va letto alla luce di questa istanza etica. Nelle *Stanze* ci sono momenti, scrive il poeta, in cui «le due componenti riescono a fondersi senza traccia di antitesi».⁷⁰ Ma ci sono anche momenti in cui è la contraddizione stessa ad essere tematizzata: la temporalità interiore del soggetto che scrive si rivela incapace di accordarsi al tempo della vita, al silenzio e alla forza delle stagioni, e l'esercizio della scrittura, proprio in quanto ubbidisce alla «regola di un'arte», viene sentito come *difensivo* nei confronti della realtà:

Viene silenzio con l'inverno
con la forza del grappolo e dell'uva.
Come la regola di un'arte
il mio tempo è lontano.
Non mi difenderanno sempre queste stanze.⁷¹

La poesia può anche rappresentare una difesa, un «riparo»,⁷² ma il riparo rischia di escludere il mondo che sta fuori. Il verso «Non mi difenderanno sempre queste stanze», più che un timore, esprime un proponimento. O forse tutti e due insieme: proponimento e timore, perché rinunciare alla poesia come difesa, significa anche rinunciare a una parte di sé:

Nella scrittura c'è sempre una componente di *difesa*, di vergognosa realizzazione di sé, di resa al normale corso delle proprie disposizioni [...] Allora l'imperativo può essere questo: rinunciare alla poesia in quanto *riparo*. Rifiutare di adagiarsi nella culla della scrittura, che non è e non sarà mai l'esperienza più importante da vivere.⁷³

Seguire fino in fondo quell'imperativo può portare fino al paradosso della rinuncia alla scrittura stessa. La «tragedia» inscritta nel verso di cui Dal Bianco parla a più riprese è legata a questo paradosso di una poesia che, per conservare un rapporto autentico con la vita, deve negare sé stessa, deve «avere in sé la coscienza della propria fine, della propria impossibilità ad esistere».⁷⁴

Un poeta che voglia rimanere tale può cercare di portare all'interno della sua poesia il senso vivo di questa contraddizione, ma non può rinunciare a scrivere «stanze». Può proclamare il rifiuto di farsi difendere dalla scrittura, ma deve continuare a *dimorare* nella scrittura (*stanza* significa appunto «dimora»).

⁶⁹ «Penso che tutta la mia poesia viva della percepibilissima contraddizione fra i due poli della letteratura e della vita» (Dal Bianco, *Distratti*, p. 35).

⁷⁰ Dal Bianco, *Distratti*, p. 36.

⁷¹ Id., *Stanze*, p. 21.

⁷² Cfr. Id., *La bella mano*, p. 37, p. 38.

⁷³ Id., *Cinque pensieri*, «Il gallo silvestre», 10, 1998. Ora in: Id., *Distratti*, pp. 63-64. Corsivi miei.

⁷⁴ Ivi, p. 41.

Se non si può distruggere la propria dimora, si può almeno cercare di sporgersi oltre, si può provare a «scoperchiarla» per lasciare che entri il «vento»:

Io sono nascosto dalle piante, ogni giardino
copre altre persone, e io conosco male
chi cammina con il vento sulla strada.

Di notte la casa è scoperchiata
e con il buio entra la polvere
e io sento precisa la mia vita.⁷⁵

Bisogna sempre tenere presente che in Dal Bianco il discorso esistenziale e il discorso metapoetico tendono a coincidere. L'uno non vive mai senza l'altro.

La segreta simmetria di questo componimento si fonda su una trama di opposizioni: *stasi - movimento* («sono nascosto dalle piante» - «chi cammina con il vento»); *chiuso - aperto* («copre altre persone» - «la casa è scoperchiata»); *conoscere - sentire* («conosco male» - «sento precisa»).

Nella prima terzina, ognuno sta «nascosto» dietro un suo riparo. Da dietro quello schermo è difficile comprendere «chi cammina con il vento» nell'aperto. Nella seconda terzina, quello stesso vento porta la vita e la «polvere» nella casa «scoperchiata» e ciò che prima si faceva fatica a *riconoscere* può essere visto. E la propria vita può essere finalmente *sentita*: «e io sento precisa la mia vita».

La vita nella casa scoperchiata è *indifesa*, esposta al «buio» e alla «polvere». Proprio per questo però è «precisa», compiuta, «perfettamente vita»,⁷⁶ capace di accogliere il bene e il male che vengono da fuori. In un testo pubblicato nel 1989 sulla rivista «Scarto minimo», Dal Bianco scrive:

Io credo che ci sia un livello superiore di esistenza, che scatta nel momento in cui non ho niente da perdere. A questo livello è possibile una *esperienza di totalità* che comprenda anche altri tempi oltre a quello presente.⁷⁷

La *precisione* riguarda questo livello di esistenza: un modo di stare nel mondo che percepisca il sé e il mondo con una chiarezza che deriva dalla capacità di assumere anche il dolore e il negativo (il «buio» e la «polvere») come costitutivi dell'umano.

Al di là delle intenzioni dichiarate di svalutazione dei significati in favore della forma, la poesia del primo Dal Bianco è espressione di un pensiero. Un pensiero

⁷⁵ Dal Bianco, *Stanze*, p. 18.

⁷⁶ Id., *La bella mano*, cit. p. 34.

⁷⁷ Id., *Fra la vita e la poesia*, «Scarto minimo», 5, giugno 1989. Ora in: Id., *Distratti*, p. 29. Corsivo mio.

sognante, un «sogno del pensiero», i cui contenuti si trasmettono «sottobanco» o «quasi fuori controllo»,⁷⁸ ma che rimane, assieme agli elementi formali e “corporei” (ritmo, intonazione, respiro), un elemento imprescindibile dell’ispirazione poetica.

Nel testo che stiamo leggendo compaiono due parole che hanno una forte pregnanza simbolica e godono di una presenza costante nella meditazione in versi di Dal Bianco: «casa» e «vento». Già in un luogo della *Bella mano*, la «casa» come riparo era apparsa in contrapposizione a «vento»:

Ognuno spera nella nuova casa quando il vento
fa morire⁷⁹

E in un’altra proiezione del desiderio (una specie di immaginata resurrezione), la casa «chiusa» contro il male rappresenta l’approdo perfetto:

e benedetta
la nostra casa
sarà nell’alto dei capelli
sarà chiusa.⁸⁰

Nella *Bella mano* la casa è dunque «chiusa» e il vento fuori «fa morire». Nelle *Stanze* invece la casa è «scoperchiata» e il vento porta la «polvere» e la «vita». Sembra una pura inversione dei significati: ciò che prima era negativo (il vento) cambia segno e diventa positivo, viceversa ciò che prima era positivo e «benedetto» (la casa «chiusa») acquista connotazioni negative. In realtà ciò che accade è che nelle *Stanze* si rompe l’univocità del simbolo: la «casa» qui è riparo *ma anche* apertura, il «vento» è «disingannato | vento non d’amore», *ma anche* «vento piano e forte» che «rimane» insieme all’«acqua delle rose». ⁸¹

La soggettività della *Bella mano* era ancora troppo esposta, troppo vicina al nucleo generatore del trauma. In quella condizione, il dolore «sale su, copre tutto di rosso»⁸² e lascia emergere, delle cose, solo pochi tratti univoci e essenziali: la «casa» è solo una proiezione idealizzata del desiderio di difesa, il «vento» è solo una minaccia alla stabilità del soggetto.

Con le *Stanze del gusto cattivo*, per contro, la poesia si apre alla plurivalenza simbolica degli oggetti e ha inizio quel processo di sedimentazione e sublimazione

⁷⁸ Dal Bianco, *Distratti*, p. 11.

⁷⁹ Id., *La bella mano*, cit., p. 48.

⁸⁰ Ivi, p. 55. Nella bella immagine «benedetta sarà [...] nell’alto dei capelli» possiamo leggere in filigrana la formula liturgica che ne è stata la matrice: «nell’alto dei cieli», il cui senso originario viene rovesciato in chiave del tutto terrestre.

⁸¹ Id., *Stanze*, p. 43.

⁸² Id., *La bella mano*, p. 34.

del dolore che si compirà in *Ritorno a Planaval*, dove la casa, il vento e tutte le altre presenze del mondo, pur mantenendo la loro gravidanza simbolica, appariranno nella loro concretezza come luoghi di risonanza affettiva per una soggettività che si allarga fino ad abbracciare il *noi*:

aprire con la nostra chiave
– nel momento in cui cade
e il nostro diventa dovere di tutti –
quella *casa allagata, senza tetto*
dove si cova la massima gioia
e dove, a poco a poco, finiremo insieme.⁸³

Talvolta la casa è inondata dall'aria e un improvviso chiarore illumina le cose di fuori con la forza e la brevità di un lampo. È un altro frangente che permette di sentire «precisa» la vita:

Delle volte, di notte, lavora il cielo un astio
luminoso e come adesso
attraversa la finestra una fortissima
aria di là, di tutto quello
che si vede chiaro
e che ora devo salutare.⁸⁴

È la dilatazione mentale di un istante.

L'«astio | luminoso» (splendido ossimoro) è il fulmine che illumina il cielo e mostra per un attimo le cose in una inusuale chiarezza. Con il vento («una fortissima aria di là»), nella casa entra la luce.

Il sintagma tronco «aria di là» (che con l'emistichio «una fortissima» del verso precedente forma un endecasillabo violentemente spezzato dall'enjambement) appare come un'accelerazione improvvisa dopo il rallentamento sdrucchiolo di «fortissima». Sembra appunto il bagliore rapido di un lampo. Una frattura analoga si verifica tra i due versi precedenti, dove l'endecasillabo «lavora il cielo un astio luminoso» è spaccato in due dall'inarcatura che separa il sostantivo dall'aggettivo. Un fruscio di sibilanti e fricative prepara o segue quelle fratture in «luminoso e come adesso» e in «attraversa la **finestra** una **fortissima**».

Ma sul piano dei significati, la dinamica dell'evento è cancellata: la scena è immobilizzata in un presente dilatato che congela la successione logica e temporale degli accadimenti. L'«aria» che «attraversa la finestra», per un meccanismo di sovrapposizione dell'uso traslato all'uso letterale, è nel contempo l'aria *fisica* che

⁸³ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 19. Corsivi miei.

⁸⁴ Id., *Stanze*, p. 25.

viene da fuori e l'aria *metaforica*⁸⁵ delle cose che *prima* erano nascoste nel buio e *ora*, grazie alla luce improvvisa, si possono vedere chiaramente: l'«aria [...] di tutto quello / che [*ora, in questo istante e per un attimo*] si vede chiaro». Non l'evento è rappresentato, ma la risonanza psichica dell'evento.

Nella chiusa viene invertito il rapporto tra soggetto e oggetto: la fine dell'accadimento è descritta come un congedo da parte di chi lo ha vissuto: «e che ora devo salutare». Quest'ultimo verso è l'esempio perfetto dell'antirealismo e dell'antiespressionismo della raccolta, perché nega la temporalità reale dell'evento, il suo carattere fulmineo. Il contatto con la chiarezza delle cose è durato un solo attimo, ma quell'attimo è stato immobilizzato in un'istantanea della mente.

Ma la casa delle *Stanze* rimane comunque il luogo del dolore e della perdita («odora di sonno e di sangue / nella sua spessa carne questa casa»),⁸⁶ dimora di un io turbato e desiderante, impegnato a definire se stesso in rapporto alla propria finitezza, al vuoto e all'assenza:

Io voglio che al pauroso del sole resista
il tuo liquore forte,
vita dopo la morte, e solo un senso
di ragionare insieme
e nella mia vita di fiore un nome farsi.⁸⁷

L'esperienza della morte e la necessità di partire da essa per conferire un senso alla propria vita è ciò che fonda la ricerca poetico-esistenziale di Dal Bianco. Se un senso deve esserci, al di là di ogni consolazione, deve comprendere quell'esperienza.

Il vocativo «vita dopo la morte», non è la vita terrena di Nelly proiettata in un «dopo» ultraterreno: è la vita del poeta dopo la morte dell'amata. Il «liquore forte» è il sapore nuovo di questa vita che vuole attraversare fino in fondo il dolore, l'assenza e la paura per conferire all'esistenza «un significato meno provvisorio».⁸⁸

Ciò che il desiderio vede oltre la lotta con il «pauroso del sole» – dopo la cesura del terzo verso segnata dalla rima interna *forte-morte*, quando la sintassi si fa ellittica e uno scarto tonale, una specie di intenerimento della voce, apre alla dimensione del sogno – è legato, ancora una volta, all'orizzonte della parola: il «ragionare insieme» (la parola dialogante) e il «farsi» di un «nome» (la parola sorgiva):

⁸⁵ Lo stesso uso metaforico di «aria» troviamo nel frammento *Smettere di funzionare, la testa un parco* (Dal Bianco, *La bella mano*, p. 57).

⁸⁶ Ivi, p. 42.

⁸⁷ Ivi, p. 31.

⁸⁸ Dal Bianco, *Distratti*, p. 7.

e nella mia vita di fiore un nome farsi.

Questo verso è uno dei più belli dell'intera raccolta. Vi possiamo leggere l'anelito impossibile che muove tutta la poesia di Dal Bianco e le *Stanze* in particolare: l'anelito verso la coincidenza tra vita e scrittura, verso il *farsi* immediato della parola *nella* vita. E della vita nella parola.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Roma, Carocci, 2007.
- Id., *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017.
- Cortellessa, Andrea, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Roma, Fazi, 2006.
- Dal Bianco, Stefano, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, Milano, in: *Poesia contemporanea. Primo quaderno Italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Prove di Libertà*, Milano, Mondadori, 2011.
- Id., *Distratti dal silenzio*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *La struttura ritmica del sonetto*, in: Marco Prarolan (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Id., *Farsi del male*, su *L'ospite ingrato*, 1 febbraio 2024 <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/farsi-del-male-con-la-linguastefano-dal-bianco/>>
- Id., «Scarto minimo». *Una poetica*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020). <<https://r.unitn.it/it/lett/circe/scarto-minimo>>
- Greppi, Cesare, *Supplementi alle ore del giorno e della notte*, Parma, Guanda, 1989.
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2010.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991.

Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2017.

Valéry, Paul, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, 1973.

Zublena, Paolo, *Stefano Dal Bianco*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 897-901.