

La strada di casa

Lettura di *La chèsà de témp* di Nino Pedretti

di ALBERTO SISTI

Ultimo tassello di un percorso scandito da *Al vòusi* (1975)¹ e da *Te fugh de mi paèis* (1977),² *La chèsà de témp* (1981)³ costituisce il sigillo finale dell'esperienza poetica di Nino Pedretti (1923-1981), poeta nell'idioma di Santarcangelo di Romagna, ma dagli esordi italiani con *Gli uomini sono strade* (pubblicato nel 1977).⁴ Un'immagine, quella della strada, che "apre" la vicenda poetica dell'autore e che ne caratterizza poi il percorso letterario e umano, fatto di distanze e riappropriazioni, che sono state a loro volta scoperte e destino.

L'approdo al neodialecto, al suo santarcangiolese, è stato infatti per l'autore scandito da una vera e propria ricerca attraverso registrazioni di parlanti, di cui ci lasciano memoria testimonianze di conoscenti e amici e lettere del poeta; varrà quanto ha detto Raffaello Baldini a questo proposito:

Nino dunque incontrò il dialetto per la strada, lo ascoltò e lo imparò dagli amici giocando prima a palline e poi a pallone. Ma se per i molti altri della sua generazione il dialetto era, come si dice, la lingua materna, per Nino direi che era la lingua fraterna. [...] Sentì che doveva dare voce a quella povera gente, la voce che non avevano mai avuto o che, se l'avevano avuta, non era mai stata ascoltata.⁵

1 N. PEDRETTI, *Al vòusi*, prefazione di A. Stussi, Ravenna, Edizioni del girasole, 1975.

2 ID., *Te fugh de mi paèis. Nel fuoco del mio paese*, introduzione di A. Brigliadori, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1977.

3 ID., *La chèsà de témp. Poesie nel dialetto di Santarcangelo di Romagna*, nota introduttiva di C. Bo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1981. Le citazioni delle poesie di Pedretti d'ora in avanti verranno tratte da N. PEDRETTI, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, a c. di M. Ricci, con una nota di D. Isella, Torino, Einaudi, 2007.

4 ID., *Gli uomini sono strade*, prefazione di G. Barberi Squarotti, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1977. Per un inquadramento critico parziale della silloge italiana rimando a quanto scrive M. Ricci nella prefazione a PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. XXII, e a quanto scrivo nel mio *Gli uomini sono voci: la poesia di Nino Pedretti tra lingua, dialetto e simboli*, in «Letteratura e dialetti», 13 (2020), pp. 25-36.

5 R. BALDINI, *Due tre cose su Nino e sul dialetto*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., pp. 224-25.

A partire da una scelta civile e in parte ideologica, non scevra però da questioni genuine di poetica, Pedretti, nel corso della sua produzione, acquisisce via via uno strumento espressivo necessario, capace sempre più di rendere la sua memoria – memoria di voci, di ambienti e di immagini – arrivando a una saturazione simbolica che è solo apparentemente lontana dagli esordi di *Al vòusi*.

Si tratta di un percorso⁶ comune ad altre voci neodialettali del nostro Novecento poetico (Loi, per fare un nome), che segue una tendenza antinovecentista e approda a esiti più o meno simbolici (in alcuni casi simbolistici), affini a tante “poesie pure” del secolo scorso.

Vicenda che nel caso di Pedretti assume un senso ancora più profondo proprio per via della lingua impiegata; non l'italiano della letteratura o della quotidianità (anche personale, visto che il poeta non era un parlante dialettale), ma il dialetto della memoria, una lingua ricostruita attraverso ricordi personali e voci altre, vere o ricreate; meglio ancora: voci *altre* che diventano proprie, la ricerca di un Noi che si fa Io nello spazio della poesia. Tratto che è del resto sotteso alla prima raccolta italiana e che comincia a tralucere già del titolo della prima raccolta dialettale, *Al vòusi*, le voci, appunto. È la conquista di una lingua “che più non si sa”, per dirla con il Pascoli di *Addio!*, lingua che è mattone e carne:

Adès ch'a stagh dalòngh
 ch'a chèmp da par mè
 cmè s'una bèrca
 'sta lèngua di purétt
 la m fróla dréinta
 la m pórtà e' fèr, e' cemént
 al ròbi dè par dè
 e i rógg dla zénta.⁷

Ma già nella raccolta del 1975 (pura coincidenza: nello stesso anno esce *Stròleggh* di Loi, poema diversissimo, ma allo stesso tempo simile

6 Così si esprime Brevini a riguardo: «Decantato il populismo della prima prova e superato il frammentismo prezioso della seconda, il poeta può dedicarsi al progetto che entrambi quegli eccessi sembravano confusamente presupporre: una poesia capace di giungere alle essenze, confezionata in una materia dura e trasparente inattaccabile dal mutamento, alla quale la sonorità dialettale presta però la sua viva e struggente capacità evocativa» (F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, p. 342).

7 *La lèngua di purétt*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 102 [*La lingua dei poveri*. Ora che sono lontano / che vivo da solo / come in una barca / questa parlata dei poveri / mi svola dentro / mi porta il ferro, il cemento / e, giorno per giorno, / le vicende e le grida della gente.]

nei presupposti alla raccolta di Pedretti) emerge una cifra simbolica irrinunciabile, forse volutamente meno messa in luce dal poeta, in nome dell'esigenza sociale insita per lui nell'opzione dialettale. Simbolo che non significa generico abbandono lirico, bensì luce che illumina la realtà; per non dire che la crea:

E tuttavia così il poeta deve fare, e lasciar dire così, sperando, se non altro, che se ne avvantaggino i poeti futuri, i quali troveranno divulgati tanti nomi prima ignoti e perciò chiamati oscuri. In verità non è egli l'Adamo che per primo mette i nomi? Così deve operare, facendo a ogni momento qualche rinuncia d'amor proprio. Perché l'arte del poeta è sempre una rinuncia.⁸

Il controcanto pascoliano non è casuale: si tratta di due poeti in cui le scelte espressive, "la lingua della poesia", hanno caratterizzato il loro stesso essere poeti e prima ancora il loro sguardo sul mondo.⁹ Il poeta di San Mauro di Romagna non si è certo spinto al neodialetto; ma non ha anch'egli – del resto coerente a quanto affermato nel *Fanciullino* e in molti passi dei suoi saggi danteschi – creato uno strumento espressivo speciale, al confine tra il silenzio – l'afasia, o meglio ancora l'endofasia propria di tanti poeti neodialettali – e l'aderenza all'oggetto¹⁰ reale, sotto la luce oscura (o al più baluginante) di un Senso che lo rivela e lo fa?¹¹ La riprova di questa somiglianza tra poeti, in Pedretti, è nella sua seconda raccolta, *Te fugh de mi paëis*, di cui altrove ho già evidenziato le peculiarità: non più voci, ma fuoco del *mio* paese, una comunità che

8 G. PASCOLI, *Il fanciullino*, XIV (cito dall'edizione a c. di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 2019^a ma prima ed. 1982, pp. 59-60).

9 L'affinità con Pascoli non è, in altre parole, individuata per motivi "romagnoli" o per richiami testuali tra i due poeti.

10 In merito all'aderenza della lingua poetica alla cosa e alle relative conseguenze espressive – tema di per sé vastissimo per i richiami bibliografici, anche solo generali – voglio fare solo un riferimento a quanto afferma Pietro Gibellini leggendo *Il gelsomino notturno*, anche per rimanere in linea con l'abbozzo di parallelismo con *Il fanciullino*: «Egli quella notte l'ha già descritta, e nella quinta strofe, con un *hysteron-pròteron* familiare alla sua perizia di classicista, ha descritto prima *tutta la notte* dei fiori, poi la tarda sera degli sposi, l'inizio della notte. I tre puntini della strofa omissa, perciò, devono pesare, devono occupare nella lettura vocale o mentale della poesia, lo stesso spazio di una strofa di quattro novenari: il tempo necessario a far scorrere, tacite e lente, trentasei sillabe. Un pezzo musicale può inglobare anche il silenzio, che ne diventa parte essenziale» (P. GIBELLINI, *Altri petali per il Gelsomino notturno*, in *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, a c. di M. Cimini, A. Di Nallo, V. Gianantonio, M. Menna, L. Pasquini, Lanciano, Carabba, 2018, p. 389).

11 «I poeti hanno abbellito agli occhi, alla memoria, al pensiero degli uomini, la terra, il mare, il cielo, l'amore, il dolore, la virtù; e gli uomini non sanno il loro nome. [...] Quando fioriva la vera poesia; quella, voglio dire, che si trova, non si fa, si scopre, non s'inventa [...]» (PASCOLI, *Il fanciullino*, XX, p. 70 dell'ed. cit.).

è sempre più *sua* e che nel *suo* parlare (Dante – e Franco Loi con lui – direbbero “dittare”) canta la poesia dell’Io, che è *anche* Noi e Altro.

Nell’ultimo libro si ha un sigillo: in fughe di interni, in sguardi di rimando a finestre primaverili che si aprono su un paese sempre più universale, si gioca tutta la poesia di Pedretti, che raggiunge il suo destino e la sua fine. Fine che coincide con quella della voce che la innerva, che le ha dato cuore, fiato, mani. Il tema della partenza, della morte e della malattia non sono semplici cenni biografici trasfigurati da simboli: sono componenti essenziali di quel libro di poesia.¹²

1. *Presenze, oggetti*

Nel titolo del libro viene rivelato un elemento centrale: la casa, cifra tipica di questa ultima raccolta, che diventa a sua volta un mondo,¹³ che nelle prime due raccolte era un paese in bilico tra il qui e l’infinito: una casa della memoria, ma anche di una quotidianità immobile forse in parte subita.

Molte liriche danno la voce a oggetti che parlano la stessa lingua del poeta; si arriva quasi, in alcune liriche, a stralunati e intimi dialoghi con le “cose”, che svelano memorie e presenze di morti, seguendo un motivo tipico della civiltà contadina e già tentato da Pascoli.¹⁴ *La cusèina* è un esempio di queste intermittenze:

Tla mi cusèina u i è cumè dagl’òmbri
 ch’a n li vèggh bèla piò
 ch’a n vén piò fura.
 Dalvólti e’ parébb ch’a s faséss véivi
 cumè par déim
 che, dòp tótt, u n’è gnént
 s’l’è pas zinquant’an.
 [...]
 Nò, u n gn’è gnént da fè,
 èncà s’a m vólt ad scat
 a n li ciap mai.
 Sultènt s’a smórz la luce

12 «[...] perché sebbene non nominati, i veri poeti *vivono nelle cose le quali, per noi, fecero essi*» (ivi, p. 71; corsivo mio).

13 «Di solito il poeta lascia la sua casa per trovare nel mondo una ragione di essere, qui accade l’inverso e accade per una grande convinzione: il poeta sa che fuori dalle sue stanze c’è il vuoto, mentre un mobile, un tappeto, le cose umili della vita quotidiana gli funzionano da casse di risonanza ma sempre per stabilire quel rapporto di necessità che è la vera istituzione della sua arte poetica» (così si esprime Carlo Bo nella prefazione a *La chèsà de tèmpe*).

14 Per esempio, ne *La tovaglia* e in *Casa mia* (*Canti di Castelvecchio*).

a li vèggh tótti insén
dréinta i mi ócc.¹⁵

O come in *E' pióv*, dove una pioggia che non svela Ermioni rivela nel grigio le ombre dei morti del poeta:

E' pióv, ad fura e' mònd
l'è pin ad biènc
d'un'aria ad zèndra dòulza
cumè ad zéi.
La mi chèsà vècia
la s'è gupléda ad òmbri:
i mi mórt i è a lè
ch'i sta disdèi.¹⁶

Presenze che spesso si annidano tra gli oggetti come folletti di favole antiche:

Tla scatla di didèl
u i sta al rudini di butéun
ch'a s taca mi capótt,
u i sta e' féil biènc
ch'l'invróccia al mèni dla mi mà
ch'agl'à pazinzia.
Tla scatla di didèl
u i sta agl'èghi de témp
ch'al fòura tótt al sèiri.¹⁷

Il silenzio è lo spazio metafisico che lascia parlare queste presenze; volti che scavano nel passato privato, ma che in forza della voce poetica diventano voci universali:

A m'arcórd che la mia mà
la antrévva tla mi cambra

15 PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 168, vv. 1-7 e 12-17. [*La cucina*. Nella mia cucina ci sono come delle ombre / che non vedo ormai più, / non vengono più fuori. / A volte parrebbe che si facessero vive / come per dirmi che, dopotutto, non è nulla / se sono passati cinquant'anni. [...] No, non c'è nulla da fare, / anche se mi volto di scatto / non le prendo mai. / Solo se spengo la luce / le vedo tutte assieme / dentro i miei occhi.]

16 Ivi, p. 199. [*Piove*. Piove, di fuori il mondo / è pieno di bianco / di un'aria di cenere dolce / come di gigli. / La mia vecchia casa / si è fasciata di ombre: / i miei morti sono lì / che stanno seduti.]

17 Ivi, p. 170. [*Nella scatola dei ditali*. Nella scatola dei ditali / ci stanno le routine dei bottoni / che si attaccano ai cappotti, / ci sta il filo bianco / che si impiglia nelle mani di mia madre / che hanno pazienza. / Nella scatola dei ditali / ci sono gli aghi del tempo / che forano tutte le sere.]

e l'éra ad maz
 e i gréll i cusévva la campagna
 a là dalòngh.
 Tl'aria dòulza
 cumé dòp una févra
 a stémme ad che silénzi
 ch'l'antévva d'impártótt.¹⁸

La notte pare essere il pedale di sottofondo di questi incontri, quasi epifanie di carne e di parole; un po' come accadrà nella successiva *Ad nòta* di Baldini, dove invece la voce che delinea nell'oscurità queste presenze è quella di un altro Io rispetto al poeta.

Il paese non è però assente; ricompare, come si affacciano le presenze dei morti nella scatola dei ditali. Il pane del paese, “che non sa di niente”, diventa poesia (e sopravvive) proprio perché gustato dall'Io e impregnato (ma qui forse varrebbe meglio “impreto”) del suo ricordo, dei suoi “dieci anni”.¹⁹ L'esile consistenza della voce e dei suoi simboli passa necessariamente attraverso la memoria della materia. Come di mattoni d'aria è fatto il paese, così di corpo è fatta la lingua che lo canta:

E' paèis l'è al tu mèni
 ch'al s'è fati déuri
 ch'a n ciapa ormai
 che l'aria sultènt, ch'la n pèisa gnént.²⁰

Un témp, la dmènga
 e' sòul
 sòtta i pórtich
 e' févva léus e' silénzi.²¹

Il paese è ormai diventato “aria” («ch'la n pèisa gnént»): la poesia può solo rivestire la memoria (e la realtà) della sua voce, e di nient'altro.

Discorso valido anche per l'armadio del corridoio (*L'armarin ad zris*), che richiude un mondo, per una conchiglia (*La cunchèa*) che parla (a un altro poeta, Franco Loi) della poesia di un angelo di cui ritrae le delicatissime sfumature caratteriali e poetiche; o ancora per *E' tapeid*,

18 Ivi, *E' silénzi*, p. 195. [*Il silenzio*. Ricordo che mia madre / entrava nella mia stanza / ed era maggio / e i grilli cucivano la campagna / là lontano. / Nell'aria dolce / come dopo una febbre / stavamo in quel silenzio / che entrava dappertutto.]

19 Ivi, *E' pèn de mi paèis*, [*Il pane del mio paese*], p. 184.

20 Ivi, *E' paèis*, vv. 9-12, p. 171. [*Il paese*. (...) Il paese sono le tue mani / che si sono fatte dure, / che non prendono ormai / che l'aria soltanto, che non pesa nulla.]

21 Ivi, *Sòtta i pórtich*, p. 206. [*Sotto i portici*. Un tempo, la domenica / il sole / sotto i portici / faceva splendere il silenzio.]

dove è evidente la tendenza di Pedretti, derivante in parte dalla matrice prettamente dialettale, a ripetere dei grumi sintattici, quasi dei lacerti musicali, anche brevissimi spazi lirici, come qui il sintagma *A viaz* (“io viaggio”), ripetuto quasi come la nota dominante di questo improvviso domestico dall’amplissimo respiro:

e mè *a viaz* da sòura la pultròuna.
A viaz e a pas i paéis dla giovinèza
 ch’i léus a là sla spiaggia.²²

E ricompare anche il fuoco, *E’ fugh*, ente caro al poeta, emblema di forza vitale, ma anche di quella voglia di Oltre, di *Wanderung*, che innerva molti suoi versi; della passione e delle passioni che rendono vivi gli uomini:

La rósa ròssa de fugh
 che dréinta e’ nir dla nòta
 ad bòta la s’imbiènca
 chissà quant’animèli
 la à pórt dri.
 E l’óman che un dè
 u i è arivàt davséin
 e l’à slunghé una mèna
 ti ócc l’éra cmè zigh,
 ch’l’éra davènti quèll
 ch’è’ scarméa al furèsti
 ch’è’ péiga tòtt i metàl.²³

Ora, rispetto a testi presenti in altre raccolte,²⁴ abbiamo la presenza dell’*oman* (di un uomo: un doppio dell’Io?), che quasi cieco ha toccato questa forza, questo fuoco. Si è bruciato? Ha raggiunto la pienezza di questo calore e *adesso* è ora di bruciare? La lirica non lo dice, coerente alla sua forte saturazione simbolica; è sicuro però che un diagramma delle presenze ignee (e anche solari) nella poesia di Pedretti metterebbe in luce una delle sue travi portanti.

22 Ivi, *E’ tapéid*, p. 179; corsivi miei. [*Il tappeto*. (...) ed io viaggio da sopra la poltrona. / Viaggio e trascorro i paesi della giovinezza / che brillano là sulla spiaggia.]

23 Ivi, p. 182. [*Il fuoco*. La rosa rossa del fuoco / che nel nero della notte / di colpo si fa bianca, / chissà quanti animali / ha trascinato. / E l’uomo che un giorno / le si è fatto vicino / ed ha allungato una mano, / negli occhi era come cieco, / che era davanti colui / che scarmiglia le foreste, / che piega tutti i metalli.]

24 Mi riferisco all’omonima lirica in *Te fugh*; importanti ricorrenze relative al fuoco ci sono anche in *Al vòusi* (in particolare in *Al paròli*).

2. *Colori. Ombre e sole*

Un carattere essenziale della poesia di Pedretti è la presenza dell'ombra alternata alla luce, insieme a scoppi di colori più o meno vividi. Quante spiagge, cieli, polveri, azzurri e rossi popolano le liriche di *Al vòusi* e di *Te fugh*; per non parlare dei motivi del bianco dei muri o del rosso del mattone. Ne *La chèsa de témp* il motivo non scompare, ma come per tutte le morfologie simboliche accennate, esso assume diverse declinazioni. Vi è forse un affinamento, una maggiore nitidezza di sguardo, espressa anche dalla misura dei testi, in alcuni casi ridotti a pochi versi o addirittura a emistichi: «[...] mò souratótt / u m pis pr'e' su culòur / ch'u m fa pansè m'un órt / quand ch'u s fa sèira».²⁵

Basta il colore (intriso di chissà quanta memoria, benché taciuta) per accendere la fantasia del poeta e le sue catene di immagini. Legame tra sogno e pittura (immagine e sua evocazione poetica) dichiarato ne *La pasegièda*:

a vagh duciènd dimòdi che un curtéil
u m faza vdèi datònda m'una stètua
una funtèna ch'la sògna
d'avèi di cavèll: o di cavàl
davènti un purtòun vèird
fura de témp, cumè t'una pitèura.²⁶

Un portone verde avvia una sorta di *recollection in tranquillity*, una potente *rêverie* dalla spessa maschera di realtà; un salto nel tempo, che sembra aggrapparsi proprio al verde del portone e allo sguardo (*Blick*) del poeta. Ma ci sono testi in cui l'edificio tematico sembra reggersi esclusivamente sui colori stessi o sull'alternanza di chiaro e scuro: mi riferisco in particolare a due liriche, *La staziòun* e *I pizéun*.

L'éra pòrbia féina ad carbòun
o l'éra fòrse la sèira
l'aria datònda
ma cla macia rósa?
O l'éra una staziòun
vésta da un treno?²⁷

25 *L'armarìn ad zris*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 185, vv. 5-8. [*L'armadietto di ciliegio*. (...) ma soprattutto / mi piace per il suo colore / che mi fa pensare ad un orto / quando si fa sera.]

26 Ivi, *La passeggiata*, p. 192. [vado guardando perché un cortile / mi faccia vedere attorno ad una statua / una fontana che sogna / d'avere dei capelli: o dei cavalli / davanti un portone verde / fuori dal tempo, come in una pittura.]

27 Ivi, *La stazione*, vv. 1-6, p. 174. [Era polvere fina di carbone / o era forse la sera / l'aria attor-

L'éra e' mèr
 l'éra la calce de méur,
 l'éra l'instèda
 tla su tènda ad sàida,
 o l'éra invece i pizéun
 se vént sòtta agli èli
 a fè tòtt che zil,
 tòtta cla luce?²⁸

L'immagine della stazione si compone dalla polvere intorno a una macchia rosa; con un procedimento quasi cinematografico di sempre maggiore messa a fuoco, il fantasma di luce e polvere vive in una stazione in bilico tra l'Essere e il Nulla, che però ben presto si rivela una stazione della memoria che quasi non si ricorda più. La traccia della vita, del passaggio, è quasi una macchia di colore e di ricordo, motivo alla fonte della riflessione e della poesia («appena ti ricordi di esserci stato vicino»).

Nella lirica *I pizéun*, dedicata a Raffaello Baldini, Pedretti è stato in grado di condensare tutta la sua immaginazione visiva in una breve lirica. A parte il modulo interrogativo in comune con *La staziòun* (domanda che accentua la carica memoriale, ma anche quella di colloquialità riflessiva), ci si trova di fronte non solo a immagini, a dati visivi: si tratta di enti memoriali “che paiono persone”, disegnati nella e dalla luce.

Un ricordo, un flash della memoria (che a suo tempo era realtà presente) catturato da una finestra; delle zampe di piccione, che nel loro rosso si accendono di memoria. Istante lirico rappresentato da due elementi: la striscia di sole e lo spiccare il volo dei piccioni: ancora un confine tra l'esserci e il non esserci più. Il verbo in posizione centrale (“essere”, non a caso all'imperfetto e in anafora: *l'éra, l'éra, l'éra*) torna poi sotto forma di domanda, avviando una sequela di immagini forse originata proprio dall'alzarsi in volo dei piccioni.

Qui il poeta rivela la sua dinamica iconica con le sue catene simboliche. Lo fa con un dettare scabro,²⁹ nominale, accentuato da versi brevi

no / a quella macchia rosa? / O era una stazione / vista da un treno?]

28 Ivi, *I piccioni*, p. 193. [(...) Era il mare, / era la calce del muro, / era l'estate / nella sua tenda di seta, / o erano invece i piccioni / col vento sotto le ali / a fare tutto quel cielo, / tutta quella luce?]

29 Molto – e non è questa la sede, per motivi di spazio e di spirito del contributo – ci sarebbe da dire sulla metrica di Pedretti, il cui orecchio musicale è raffinatissimo. Caratteri fondamentali possono essere qui ravvisati in una tendenza a comporre testi brevi, con versi oscillanti dall'endecasillabo al trisillabo per i testi caratterizzati da maggiore simbolismo; ricordi della cantilena (la *cantèda* o meglio ancora la *zirudèla*) popolare e versi più lunghi si hanno invece nei testi più monologici, che sono la buona parte di *Al vòusi*. La lingua consonantica dialettale non concede facilmente sinalefi; ecco quindi che la musicalità è spesso resa da alternanze tonali tra le aperture delle vocali, *enjambement*, rime interne o al mezzo, richiami fonici (e fonosimbolici) tra le parole.

recanti ognuno un elemento (il mare, la calce del muro, l'estate, la tenda di seta) che è *forse* (è tutto in forma interrogativa) correlativo oggettivo di quei piccioni, ormai volati via. Parole "poeticissime", "vaghe", come direbbe Leopardi; parole che aprono a un orizzonte per certi versi di indicibilità, espressione della certezza dell'impossibilità del restare, che ci rende uomini. E (alcuni) poeti.

3. *Il tempo delle parole*

Torniamo all'inizio. La raccolta si apre con la poesia *Pompei*, quasi una piccola *ouverture* recante i motivi del libro:

S'a guèrd Pompei
 vècia ad dò méll an
 do l'è al ròbi ch'al m'aciapa:
 che quadratin tra i còpp
 ch'l'arcòi l'acqua che da e' zil
 la t'vén a truvè 'd chèsa
 par déit, a sò què,
 stam a sintèi,
 e i mórt
 sa chi scanéll ad fugh
 tla schéina bruséda
 ch'la s'è fata ad sas.³⁰

Una poesia del tempo che passa nella e sulla materia, dove la storia è soprattutto le storie delle voci che, come alberi della vita, a un certo punto lasciano fiorire altre storie.

Te fugh si apre con una *Dedica* alle donne e alla lingua che ha permesso al poeta di esprimere un mondo di farina, fatica, vento e mura; *Al vòusi* si apre con *La lèngua dla mi mà*, che già nel titolo accenna a un motivo centrale nel terzo libro, vale a dire le figure genitoriali. Ora il poeta dà loro più spazio, mettendo in seconda posizione ne *La chèsa de témp* la lirica *E' saléut*, in cui compare in maniera nitida la figura della madre:

S'a t'putéss avdèi da dalòngh,
 mà, sal tu pupózzi ad straz

30 PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 161. [Se guardo Pompei / vecchia di duemila anni / due sono le cose che mi prendono: / quel quadratino fra i coppì / che raccoglie l'acqua che dal cielo / ti viene a trovare in casa / per dirti, sono qui, / stammi a sentire, / e i morti / con quei solchi di fuoco / nella schiena bruciata / che si è fatta di sasso.]

pr'una stradina ad fòi
 e fèt un saléut apena s'una mèna
 te témp ch'u n'è piò témp
 mò zèndra ch'la léiga tòtt al stèli.³¹

Lontananza che è anche reticenza, pudore di un non detto che sigilla una ferita irrisolta per sempre, di cui la poesia è testimonianza; la madre sembra essere una delle figure che popolano *Al vòusi* (i dettagli dell'abbigliamento); più avanti nel libro compare la figura del padre, in *E' mi ba*:

e' mi ba ch'e' vlévva “commendatòur”
 scrétt sòura la bòsta
 e' mi ba, fra i ba e' piò sgangarèd,
 l'à scrétt dréinta ad mè
 tòtt al mi poeséi.³²

Pare essere la *voce* per eccellenza, il padre, quella che ha dato origine a tutto un viaggio poetico. Dopo un ritratto che poco ha di diverso dai tanti che hanno popolato *Al vòusi*, vi è forse traccia di un procedimento psicologico di rimozione (il padre compare ora, alla fine della strada, a differenza della madre): la voce tenuta a margine ha dato vita alle voci ai margini: il *piò sgangarèd* è l'origine oscura delle voci della gente, cui per portare memoria e “considerazione” il poeta ha scritto poesia.

Voci da cui il poeta ha preso progressivamente distanza, senza dimenticarle; è prevalsa la necessità di “abitare il tempo”, di esprimere una tensione a un assoluto indicibile che solo attraverso gli oggetti può essere detto, un po' come per la ginestra leopardiana o per le foglie di Omero, che tanto assomigliano agli uomini. Una tensione verso un Oltre che passa attraverso un'attenzione per il particolare, meglio se marginale, “piccolo”; uno sguardo che in queste liriche si affina definitivamente al fuoco del canto, alla sua lucida elegia («neun sem quei ch'u's tòcca murei»), in cui trova spazio anche la malattia, la crudeltà della parola che la nomina, *Linfoma*, che scoppia in un luogo che stavolta non è più il *paèis*, ma una radura deserta, in cui gli animali sono pervasi da umanissimo spavento, «una furèsta, / dòu che una luce nira / la fa córr ad spavént / tòtt i animèli».³³

31 Ivi, *Il saluto*, p. 162. [(...) Se ti potessi vedere da lontano, / madre, con le tue babbucce di straccio / per una stradina di foglie / e farti un saluto appena con la mano / nel tempo che non è più tempo / ma cenere che lega tutte le stelle.]

32 Ivi, ultimi cinque versi della lirica *Mio babbo*, pp. 190-91. [mio padre che voleva “commendatore” / scritto sopra la busta, / mio padre fra i padri il più sgangherato / ha scritto dentro di me / tutte le mie poesie.]

33 [una foresta, / dove una luce nera / fa correre di spavento / tutti gli animali.]

Ma è proprio attraverso la poesia che la radura non rimane deserta, che la storia e le storie che la abitano possono essere voci e quindi, in un certo senso, venire salvate dal silenzio che circonda il suono della malattia. Ecco quindi la necessità di andare verso quell'Oltre, di affinare lo sguardo sulle cose e di aderirvi con il canto, quasi a essere il loro canto,³⁴ lo stesso delle nuvole che passano in cielo. L'ombra che ci rende umani, la nostra fine, la nostra storia che non *savrà niséun* è, antifrastricamente, saputa, salvata attraverso il canto e la sua voce.

Pedretti sembra qui andare alla fonte del fare poetico per mezzo di un iconismo quasi omerico (e virgiliano, se penso a una lirica come *Fiéur*), che confina e sconfinava con quello delle favole, di un ritorno alle origini, *ingenuus*, appunto. Passaggio che credo sia reso, non a caso, dall'ultimo testo della silloge, prima – sintomaticamente – della sezione *Al fóli* (Le favole),³⁵ vale a dire *La pórtá*:

Se t'vén da un paèis t'é las par sémpria
e t'vèid la tu chèsa,
par la préima vólta
t'a t'incórz che t'ci nèd
insén se canaréin, i gerèni, la pórtá.³⁶

La morte corrisponde a una rinascita nel canto, nelle cose stesse. La poesia è la testimonianza di questa fedeltà alla terra, di questo ritorno alle Madri. Proprio come grandi poeti hanno già scritto, penso per esempio al Rilke dei *Sonetti a Orfeo*,³⁷ la poesia ha imparato a essere

34 Per Vittorio Sereni la poesia di Pedretti è caratterizzata da uno «scorporo e spoliamento dell'immediato visibile e sensibile nella tensione verso qualcosa che *li* trascenda»; ma più importante è quello che dice di seguito: per lui il poeta giunge «all'essere attraverso l'esistente, a patto di sapere che niente di quanto ci sta davanti [...] è davvero posseduto da noi» (V. SERENI, *Come canta quel Nino*, in «L'Europeo», dicembre 1981).

35 Genere praticato dall'autore soprattutto in lingua: cfr. *Nella favola siamo tutti. Fantastorie*, Rimini, Maggioli, 1989, e *L'astronomo*, introduzione di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1992.

36 *La pórtá*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 214. [(...) Se vieni da un paese che hai lasciato per sempre / e vedi la tua casa, / per la prima volta / t'accorgi di essere nato / assieme al canarino, ai gerani, alla porta.]

37 Faccio solo un riferimento al primo: ai vv. 1-2 (le espressioni *reine Übersteigung* [puro oltrepassare/sovrastare], evocante una materiale trascendenza *nelle* e *per* le cose e *Orpheus singt*, Orfeo che canta con la voce – o il silenzio? – la loro essenza) e nel finale, all'espressione “Tempio dell'ascolto / in ascolto” (*Tempel in Gehör*). La consentaneità con l'autore di Santarcangelo sta nello sguardo sulle cose e attraverso le cose, che nel trascenderle le abita e trova la (propria) voce umana e il sigillo del proprio (ancora umano) destino. Il riferimento a un autore d'area tedesca non è casuale; a parte la conoscenza del tedesco da parte di Pedretti, il titolo della sua prima raccolta in italiano viene da Hölderlin, poeta che si trova, peraltro, alle fonti della linea simbolico-orfica della poesia contemporanea cui Rilke appartiene.

canto e a credere all'illusione di essere vita; essa si è ricongiunta con i suoi oggetti e con il loro incanto, acceso dai loro colori, dalle loro ombre, dalle parvenze rese dal vento in portici vuoti. Il tempo, la cui casa è la poesia stessa come forse ci suggerisce il titolo del libro, si risolve nell'istante, nel vederlo passare attraverso il mutare della luce e dei colori, nel silenzio, come ne *La castina biènca*:

Dalvólti a péns
 m'una castina biènca
 se sótt d'un pòrtich
 e l'òmbra d'un uléiv.
 Dréinta u i è una tèvla
 s'un órz ad acqua frèscà
 e una finestra
 dòu ch'u i bat e' sòul.
 Mè a vrébb stè bón a lè
 ad cl'aria férma
 e santéi e' témp
 cum'e' caméina.³⁸

Lirica che esprime forse la visione di un sogno, forse di un Paradiso: una casetta bianca, un tavolo, un orcio d'acqua fresca; ma poi (e soprattutto) la finestra «dove batte il sole», clessidra del tempo che rivela sia il fiato della voce sia lo sguardo sulla vita stessa; un po' come i piccioni della poesia dedicata a Baldini, i mattoni della case dimenticate di Santarcangelo, i matti della memoria di *Al vòusi*, il mare (spesso solo evocato) che aspetta il poeta oltre le Contrade, oltre il confine.

Poeta che negli ultimi versicoli della lirica – la cui brevità accentua la sua portata simbolica – desidera essere tempo e luce, una sorta di ombra assente che però “sente” il camminare del tempo; la voce ha cioè permesso un umanissimo miracolo: nella visione poetica l'Io può vivere il suo paradiso, essere le cose che canta e far sì che esse, come un uomo (che è poeta), sentano.

Ecco quindi le favole alla fine del libro, in cui le cose parlano a menti bambine; favole che sono un nuovo inizio, quello di ognuno che passa su questa terra: la poesia, parafrasando Keats, porta il suo nome scritto sull'acqua. Un nuovo cielo sulla terrazza della vita.³⁹

38 *La casettina bianca*, in PEDRETTI, *Al vòusi*, cit., p. 186. [A volte penso / a una casetta bianca / con l'asciutto di un portico / e l'ombra di un ulivo. / Dentro c'è una tavola / con un orcio di acqua fresca / e una finestra / dove ci batte il sole. / Io vorrei star fermo lì / in quell'aria queta / e sentire il tempo / come cammina.]

39 Cfr. gli ultimi tre versi di *U n'e' savrà niséun*: «A sém stè / sla teraza dla véita / fintènt ch'l'è arivat chi élt».