

La Paura e il Mondo: Presentazione della poesia di Riccardo Held

L'opera di Riccardo Held si presenta davvero come un *liber unicum*. Se andiamo a scorrere l'ultima raccolta, *La Paura*,¹ ci si sorprende infatti a ritrovarvi ben venti poesie (sulle quarantuno che la compongono) già comparse in quelle precedenti, *Per questa rilassata acida voglia*² e *Il guizzo irriverente dell'azzurro*.³ Nella seconda raccolta, inoltre, erano, in realtà, già state riprese ben sedici poesie del primo libro sulle cinquantaquattro che ne fanno parte. Si noti, fra l'altro, che, a parte alcune eccezioni di cui parleremo, le poesie vengono in regola generale riproposte *telles quelles*, od accompagnate da varianti minime. Viene così marcata la continuità del discorso poetico di Held, la costanza della propria ispirazione, che fa della sua opera ad una sorta di canzoniere, un *work in progress* la cui composizione si estende, senza soluzione di continuità, sull'arco di all'incirca trent'anni. Il poeta, nel corso del tempo, sembra insomma aver conteso con un medesimo stato d'animo e sentimento—vera e propria ossessione—al quale esplicitamente rinvia il titolo dell'ultima raccolta. Nell'evoluzione della poesia di Held, tuttavia, ad un contenuto “stabile” corrispondono modi stilistici che hanno registrato invece una sorprendente mutevolezza, come in ben pochi poeti è avvenuto con la medesima intensità e nel medesimo grado. La variazione stilistica è stata comunque accompagnata da una trasformazione profonda nell'approccio, da parte dell'autore, ai motivi dominanti del proprio discorso poetico. Ciò che intendiamo mostrare nel nostro scritto è proprio la dipendenza e funzionalità di codesti cambiamenti.

Al suo esordio, il profilo stilistico della poesia di Held appare chiaramente accertabile: esso è da situarsi nel filone post-petrarchista (a comprenderne anche il prolungamento nell'età barocca) della tradizione poetica italiana, così come esso è stato di recente riabilitato in quella più moderna da poeti come Giovanni Raboni o Patrizia Valduga, come si chiarirà meglio nel corso del saggio. Queste caratteristiche sembrano in particolare derivare da un gusto per una dizione preziosa e ricercata, ma anche per un articolarsi del discorso fondato tanto sul rigoroso rispetto dei concatenamenti sintattici, quanto delle strutture metriche ed i costrutti fono-sillabici. Nel

contempo, tuttavia, il lessico della poesia di Held non appare essere particolarmente ricco o variegato, ma organizzarsi soprattutto attorno a serie semantiche astratte in virtù delle quali anche la connotazione concreta più cogente sembra volatilizzarsi e svuotarsi, in direzione del simbolo e della sua trasparenza. Le poesie di Held assumono così, a quest'altezza temporale, l'aria di smalti, di cammei. Il rigore dell'organizzazione strutturale viene così ad essere alla base della loro distintiva autoreferenzialità semantica, e dunque della loro frequente enigmaticità. Apparentabile in qualche modo all'ermetismo, ed iscritto dunque in un'area latentemente post-mallarméana, la superficie liscia che il *trobar clus* di Held circoscrive, si corruga tuttavia a tratti, venendo attraversata da improvvise vibrazioni che ne smuovono la pretesa impassibilità. Come se la sua freddezza—pegno pagato all'ossessione strutturante del poeta—osse in realtà da considerarsi una sorta di difesa psicologica all'incontro di stati d'animo la cui forza e violenza è avvertita dall'autore come tale da far cadere, nell'informe, l'organismo poetico *tout court*. Codesto, per difendersene, non può perciò che assumere la veste di una fortezza, di una *turris eburnea*, di cui il poeta, più che mettere al riparo i propri pretesi privilegi, sembra invece dichiararsi prigioniero.

Vediamo ora qualche campione della fenomenologia che siamo andati fino a qui descrivendo. Si prenda un testo programmatico come “E non so mai che sia questo dolore” (*PQRAV* 18) ripreso dall'autore in tutte e tre le sue opere, ove si offre una prima diretta definizione del proprio “male.” Si tratta senza dubbio di un vero piccolo capolavoro:

E non so mai che sia questo dolore
che s'alza all'improvviso come un vento
più forte e più cattivo,
quale spavento in questa corda interna
e di che riso s'eterna astrattamente
quando stinge lo sguardo
e tutto volge insieme
e fa preda di sensi alla stagione
e di cosa sia fatta la prigione
frequente di respiro e senza dio
se sia d'un male d'altri che mi viene
o d'un male che sia soltanto mio.

Se risulta più o meno chiaro lo stato d'animo che Held intende qui tematizzare, meno evidente è invece la possibilità di traslare in un codice alternativo le dense e petrose immagini che, di codesto stato d'animo, dovrebbero rappresentare il correlativo oggettivo. Si allude innanzitutto ad un "vento" (v. 2), termine di paragone del "dolore [...] / improvviso" (vv. 1-2), declinato anche come "spavento" (v. 4), parola che contiene per altro in sé il primo termine di paragone. Si passa in seguito al "riso" (v. 5), ed ai due riferimenti danteschi ("s'eterna," v. 5; "e tutto volge insieme," v. 7). Il poeta sembra qui voler alludere alla distanza fra se stesso e Dio, all'abbandono di cui egli si sente insomma vittima, ed al sardonico riso del Dio dell'"Antico Testamento" a fronte della debolezza umana (così pare doversi interpretare l'avverbio del v. 5, "astrattamente"). Interpretazione suffragata, crediamo, dai versi 9-10 ("e di cosa... / senza dio"), nei quali si fa riferimento, fra l'altro, al proprio sentimento interno come ad una "prigione," secondo quanto abbiamo suggerito più su. La serie omologa descritta dai versi 6-8 richiama invece l'effetto dello "spavento" sul poeta, e, grazie all'elaborata struttura retorica, dà voce ad una sorta di radicale spaesamento ontologico. La domanda su cui la poesia si conclude è, a questo proposito, particolarmente significativa in quanto il poeta si interroga sulla singolarità, o meno, del proprio stato d'animo (il "male" del verso 12). Singolarizzando il proprio sentimento (vi si era, in questo senso, anche alluso, al verso 4, come ad una "corda interna"), egli può così in qualche modo legittimarlo come oggetto di poesia, ma anche marcare la drammatica "distanza" che separa lui stesso dagli altri. Se la rigorosa regolarità versale (tutti gli endecasillabi sono *a maggiore*, a cui si ricollegano strettamente i pochi settenari ad essi alternati), i numerosi richiami fono-sillabici interni e la singolare organizzazione sintattica (si tratta di un periodo unico, una serie di cinque interrogative indirette che rimangono senza risposta) fanno, di questa poesia, una vera e propria struttura chiusa (un *trobar clus*, come si è detto). Alcune scelte lessicali e la stessa artificiosità nel concatenamento del discorso sembrano inoltre dotarla di una leggera patina arcaizzante. Le proprietà strutturali ivi elencate, sommate, sul piano figurativo, all'evocazione di un orizzonte universale entropico, fanno prediligere un'area letteraria di riferimento che conti, ai suoi estremi, poeti come T. S. Eliot, Ezra Pound, Eugenio Montale.

Soprattutto, tuttavia, ci sembra decisiva l'influenza dei poeti del romanticismo tedesco, fra i quali, in particolare, Friedrich Hölderlin, come inducono a credere i *topoi* dell'assenza degli dei e della loro dipartita, così come l'impiego di un simbolo dalla forte connotazione religiosa come quello del vento. Ma qui, in luogo di esprimere il movimento dello Spirito Santo allorquando si posa sugli apostoli il giorno della Pentecoste, con esso si intende significa—crediamo—il freddo vuoto lasciato dall'improvvisa scomparsa di Dio. Il “vento” ritorna, fra l'altro, con questa medesima connotazione, svariate volte in questa prima sezione (a cui limiteremo la nostra analisi per quanto riguarda la prima raccolta di Held) delle cinque di cui si compone *PQRAV*. Ricompare nella seconda (“Argini, calme litoti di vento,” *PQRAV* 10), o nella quinta, “Non saprei dire a quale fine certo” (*PQRAV* 13) (la quale appare vicinissima, quasi omologa, a “E non so mai”), ma anche in “Dal freddo, rapido, fermato vento” (*PQRAV* 15), settima della serie, così come nell'undicesima, “Mosso dal vento un casuale acconto” (*PQRAV* 19), e nella tredicesima, “Forse non era sorto dalla voce” (*PQRAV* 21). Un altro simbolo attribuibile ad una costellazione pregnantemente romantica (si pensi solo a Novalis od al Foscolo) è quello della notte, che ritorna nella seconda, la già citata “Argini, calme litoti di vento,” e nella terza, “Confidenza mutante, intima notte” (*PQRAV* 11), una delle poche poesie andata incontro ad una profonda revisione nelle edizioni successive. Esso ricompare ancora nella sesta, “Di abitati silenzi e di trascorsi” (*PQRAV* 14), parziale rilettura dell’“Infinito” leopardiano (da cui si potrebbe ipotizzare mutuato il simbolo del vento), che comparirà—ma completamente riscritta—anche in *La Paura*, con il titolo “Non hai finito” (*P* 37); ed ancora nella quattordicesima (“Ho veduto la notte quando salpa,” *PQRAV* 22). La notte, in questa costellazione simbolica, rappresenta il momento privilegiato in cui si materializza quell'estraniamento universale preso dal poeta a tema in “E non so mai.” Ivi è quindi ribaltato il valore tradizionalmente positivo—anche in virtù di un approccio misticheggiante—attribuito ad essa in autori come Foscolo e Novalis. Facile è rendersene conto, se solo si legge la terzina cassata di “Confidenza mutante, intima notte.” Qui, ai primi tre versi, ove il poeta si augurava che la notte proteggesse il sonno dell'amata, seguiva infatti una “coda” di tre versi che fungeva—ci sembra—da commento

al primo verso, ove, appunto, la notte è sinonimo di “confidenza mutante”: “dacché [tu, notte] trattieni me al presunto / catalogante compito infecondo / versato in veglie malamente rotte” (*PQRAV* 11; vv. 4-6). È, tuttavia, in “Di abitati silenzi e di trascorsi,” ove la notte viene tematizzata nella maniera più esplicita come direttamente legata alla “paura,” a cui viene opposto un indeterminato passato, ove essa era invece foriera di una postiva condizione di attesa e serenità:

Di abitati silenzi e di trascorsi
inalterati voli si condensa
per me l’alto confine della notte
che già diverte ai siderali corsi
e preme intera al tetto dell’immensa
paura, volta alle gelate rotte,
là dove un tempo fu tra le distese
eternae d’ali alzate in bianche attese.

(*PQRAV* 14)

Per Held, dunque, la notte è sinonimo—infantile?—di paura, ed il vento di caos, e la paura marca l’impossibilità di uscire da una dimensione psicologica coercitiva che ha la rigidità di una cella.

Si voglia anche osservare, sempre in questa prima sezione, la presenza della metafora del viaggio, che ritorna in “Dal freddo, rapido, fermato vento” (*PQRAV* 15), in “Così di un viaggio ancora discutemmo” (*PQRAV* 16), ed a cui si allude, tramite la metafora del “porto” (presente anche in “Così di un viaggio,” cfr. v. 2), nella già citata “Forse non era sorto dalla voce” (*PQRAV* 21; cfr. v. 2). Il viaggio appare in queste poesie probabilmente consistere in quello della morte se, nella seconda (quella più significativa, a questo riguardo, delle tre), si dichiara che “Così di un viaggio ancora discutemmo / ... / sotto la terra impavida dei morti” (vv. 1, 4). Se ai versi 5-11 si esclude senza ambage—al contrario di quanto avviene in un poeta come Raboni, ed, archetipicamente, in Foscolo—qualsiasi possibilità di fratellanza con i morti,⁴ negli ultimi quattro (si tratta della seconda terzina di un sonetto caudato)⁵ la necessità del viaggio—quasi l’impossibilità di sfuggirvi—viene tuttavia ribadita (cfr. v. 12). Il “vasello” a cui il poeta, ora, si affida, non può allora che avere una “vela bianca di

paura” (v. 14), e “condurre in un modesto vanto” (v. 15). È per questo, fra l’altro, che il poeta auspica che il vento che lo spinge innanzi, in “Dal freddo, rapido,” sia “più vero e più violento” (*PQRAV* 15; v. 3), dal momento che il viaggio è “avvolto e senza scorta” (v. 4). Qualsiasi Virgilio è quivi assente, ed unica guida nella notte—la terra dei morti—sembra essere la paura. Anche in “Sarà che si riveli” (*PQRAV* 23) (mantenuta anche in *GIA*) ad una porzione ove si presentano immagini connotate in maniera decisamente positiva che rimandano alla bellezza della vita, e forse anche alla sua genesi nel parto (cfr. vv. 1-10),⁶ seguono alcuni versi ove, al contrario, l’idillio ivi tracciato è ribaltato *in toto*. La vita viene infatti, qui, rappresentata—con *allure* stilistica dantesca—come un’“acqua umana tinta di terrore / e formata pozzanghera da specchio, / che a darne conto mancano le ore / e molte adolescenze fanno un vecchio” (vv. 12-15). Si noti, fra l’altro, come l’opposizione fra codeste due visioni sia marcata anche dai verbi a sostegno delle due parti rispettive. La prima è infatti connotata da un sapere negativo “non saprei dire” (v. 11), cioè dal fatto che di ciò che in essa è raffigurato non si può avere alcuna conoscenza certa—come suggeriscono anche il futuro (cfr. v. 1) e la serie di congiuntivi (cfr. vv. 1, 4, 7). È soltanto della seconda, invece, che è possibile certificare una conoscenza sicura: “So solo che ho visto” (v. 11). Della medesima fenomenologia verbale si aveva, infine, prova anche in un’altra poesia in precedenza citata (“Non saprei dire a quale fine certo,” *PQRAV* 13) ove, come nella già presentata “E non so mai” (*PQRAV* 18), il male corrisponde ad uno stato di confusione, caos e perdita degli appigli conoscitivi: “Non saprei dire a quale fine certo / muovesse tra le dispute del vento / l’argomento lento / che mi aveva fatto di te deserto.”

Terminiamo questa sommaria presentazione di *PQRAV* con una straordinaria poesia—un sonetto, appartenente alla quarta sezione della raccolta—dedicata alla morte del padre, “Versa la luna pallidi ritegni” (*PQRAV* 63; riproposta nelle due raccolte successive, e ribattezzata, nella terza, con il titolo di “Per mio padre”). Ivi, non solo si è colpiti dalla profondità della riflessione sul rapporto padre-figlio, così come viene tratteggiato in specie nelle terzine conclusive (“ma tu già prima mi volevi dire / ... / quant’è breve la rotta per finire // confusi tra i meccanici congegni / ed io m’affanno ai concordati segni

/ per ricordarti che non puoi morire” (vv. 9-14). Ciò che più importa, infatti, è il tipo delle metafore impiegate, fra le quali sono soprattutto da notarsi quelle in rima. Per codeste, il già constatato rigoroso rispetto della struttura metrica da parte del poeta si sposa con successo alla scelta lessicale difficile e felicemente astrusa, al cui proposito crediamo si possa parlare di un esempio di post-barocchismo. Dopo l’esordio romanticheggiante ed abbastanza prevedibile, il lettore si imbatte subito nelle immagini dei versi tre e quattro. Si traduce qui con plastica ed impersonale efficacia—in una maniera quasi straniante—una situazione del tutto concreta: la notte trascorsa dai due protagonisti della poesia—il figlio ed il padre malato—in una corsia d’ospedale. La notte li ha infatti “spartit[i] in rigidi sostegni / io con le frasi e tu con le ossa rotte” (vv. 3-4). Si noti fra l’altro che è proprio attorno all’ardua rima in *-egni* che tutta la poesia trova il suo baricentro strutturale, per cui la successione rimica che ne risulta è la rara *abab acca dad aad*. Nella seconda quartina, l’attesa dell’annuncio della diagnosi da parte del medico è resa ancora in maniera efficacemente straniante (e, così, forse più straziante): “e non sappiamo ancora se si degni / il camice compito e intermittente / di prender atto che tu sei presente” (vv. 5-7). Infine, abbiamo la già citata ultima terzina, vero capolavoro non solo a livello figurativo, ma anche della compattezza fonica e prosodica.

Per meglio renderci conto di ciò che è in gioco nella poesia di Riccardo Held, sarà forse meglio ricordare che *PQRAV* esce nel 1985, e si presume elaborato dunque a partire dalla fine del decennio precedente. A quest’epoca, ancora lontano da venire il manierismo post-moderno del Gruppo ’93,⁷ la cifra stilistica dominante rimaneva quella dell’irrazionalismo anti-ideologico (il “neo-orfismo”) dei cosiddetti poeti post-romantici, raccolti per esempio nella celebre antologia di Pontiggia e De Mauro. Held non appare tuttavia completamente isolato, se solo si pensi al fatto che i *Medicamenta* di Patrizia Valduga sono del 1982, *Salutz* di Giovanni Giudici del 1986, ed *I versi guerrieri e amorosi* di Raboni del 1990 (a cui segue, cinque anni dopo, la prima raccolta di Giacomo Trinci, *Cella*). Questi libri sono in realtà accomunati da due fenomeni: *in primis*, si registra la piena presa di coscienza dell’estraniamento della lingua poetica rispetto a quella quotidiana, cioè la loro radicale differenza semiologica. In secondo luogo—come è del tutto evidente in Held—codesta presa di coscienza

corrisponde all'apparire di sentimenti la cui violenza ed intensità esige una sorta di disciplina retorica superiore a quella che la recente tradizione poetica aveva invalso. In altre parole, se da un lato si rifiuta l'informale come un'ipotesi espressiva ormai esausta (quella della neo-avanguardia), nel contempo, si ricusa però anche l'irrazionalismo programmatico dei post-romantici, proprio a causa dello spiazzamento sistematico del significato da essi in larga parte praticato, che ne fa, fra l'altro, una sorta di epigoni del surrealismo. Insomma, da un lato si rifiuta di distruggere l'edificio poetico, mentre dall'altro non si accetta di esaltarne la differenza semiologica in senso totalizzante, trattandolo appunto alla stregua di un linguaggio dell'assoluto. Held sarà, appunto, uno dei primi e principali fautori di questa nuova corrente della poesia italiana, la quale rivestirà un assoluto rilievo almeno fino alla metà degli anni Novanta.

La situazione di chiaro solipsismo, e di *trobar clus* stilistico, ben riflessa nella prima raccolta, inizia ad incrinarsi ed a venire messa in discussione nella seconda, fin dalla poesia di esordio, la straordinaria "Lascialo intanto, non levarlo ancora" (*GIA* 7), ripresa anche in *P* (93). Ivi, la presenza dell'altro si dichiara immediatamente necessaria per permettere al poeta di superare lo stato di autoisolamento—e di paura—a cui egli sembra condannato. Si leggano, a questo proposito, i seguenti versi:

Lascialo intanto, non levarlo ancora,
trova un altro che sappia quelle cose
che non hai detto, metti carta ancora,
piccoli legni e foglie e ogni cosa,
che non si spenga il fuoco, loro sanno
come si fa, da dove viene il vento

...

se batte il vento ed è vento di Nord
che passa liscio e freddo alle pareti
di casa, ferme e dure come i grani
del tuo rosario, come venature,
di un grande e forte campo di dolore,
che, se non fossi come sono, allora,
direi che sia, che fosse, che sia stato: Amore.

(vv. 1-6, 21-27)

La sortita dal solipsismo originario nel segno di un'inedita apertura verso l'altro, assume sovente la forma di *protreptika* indirizzati dal poeta a se stesso (come accade anche nel sonetto "Ma corri, seguila fino alla porta," *GIA* 23). Si noti, fra l'altro, che è solo questa nuova disposizione a garantire la possibilità di un sapere finalmente divenuto positivo, come positiva sembra anche la conoscenza sessuale che l'amore garantisce, di cui in "E sei piegata e niente ti consuma" (*GIA* 11). Si osservi, infatti, come, qui, la "voce" (v. 10) non "sussurra, mormora o lamenta" (v. 11), ma sia invece un "grido vasto come una pianura / ma basso come l'erba appena nata" (vv. 12-13). Al contrario, la "voce" della poesia di esordio di *PQRAV* ("Come per noncuranza della foce," *PQRAV* 9; ripresa anche in *La Paura* 75) "ha perso trasparenza... / se tiene per frontiera il tuo respiro" (vv. 3-4) L'immagine rassicurante su cui "E sei piegata" si conclude,⁸ sembra preludere anche ad un cambiamento di maniera poetica, verso un di più di "naturalizza"—e dunque di chiarezza, secondo quanto "Lascialo intanto" faceva già presagire.

Non avevamo ancora accennato al decisivo ruolo della poesia di Giovanni Raboni per l'evoluzione di quella di Held. Si prenda a questo proposito la più volte citata "Confidenza mutante, intima notte" (*PQRAV* 11; conservata anche in *La Paura* 76), ove la cassatura dei tre versi già esaminati, fa sì che la poesia acquisisca una fisionomia la quale non può non ricordare, ci sembra, la cadenza di alcune delle composizioni incluse in *Canzonette mortali*: "Confidenza mutante, intima notte, / tema che vuoi da me titolo e assunto / chinati su di lei, premile il sonno / piano..."⁹ Si legga poi "Fa che non venga l'ora del tramonto" (*GIA* 21; che giunge, anche questa, fino all'ultima raccolta; *P* 96), ove sono soprattutto gli ultimi due versi ("Che non sia l'ora dei racconti strani, / a mezza voce, pieni di paure...", vv. 5-6), con i tipici puntini di sospensione, a richiamare in modo inconfutabile l'appello ad un interlocutore in specie nel primo Raboni.¹⁰ Ma l'influenza del poeta milanese, ed ancora soprattutto delle sue *Canzonette*, ritorna, in Held, a diversi livelli: il primo, il più ovvio, quello tematico, concerne l'importanza imprescindibile dell'amore, la "scoperta" della forza del sentimento e della passione, che, come primo e più palese effetto sul piano stilistico, dissolve la rigida organizzazione versale, indirizzandola verso una più franca cadenza prosastica. Nello stesso

tempo, tuttavia, è proprio l'irruenza incontenibile della passione ad esigere, dal poeta, un diverso approccio fenomenologico che esprima senza ambiguità codesta trasformazione. Sempre nelle *Canzonette*, infatti, accanto alla tendenza verso l'informale rilevabile nella prima sezione della silloge (a cui abbiamo già fatto riferimento), si riscontra il geniale recupero delle forme originarie della poesia europea, realizzato da Raboni nella sezione "Reliquie arnaldine" (poi riproposte, per altro ampliate, nei *Versi amorosi e guerrieri*; Raboni, *L'Opera poetica* 785-91). Qui, rifarsi al linguaggio dei trovadori provenzali, e della tradizione petrarchista, era un gesto reso quasi obbligatorio proprio dall'"indomabilità" del sentimento, dalla forza irrazionale e distruttiva della passione (declinata, fra l'altro, anche in maniera apertamente sessuale).

In Held, la riacquisizione di questo codice appare meno in *décalage* rispetto al tenore vagamente arcaizzante della sua lingua; è indubbio, tuttavia, che anch'egli proceda nella medesima direzione additata dal poeta milanese. Anche per Held, infatti, l'amore produce una grande trasformazione sul piano psicologico, tradotta in particolare nella possibilità di arginare il sentimento di paura, il quale era anche alla base del suo tipico *trobar clus*, e delle immagini di inquietante freddezza che ne traducevano l'intimo sbigottimento. Le figurazioni che ora il poeta offre sono incontestabilmente connotate da una maggiore serenità—come testimoniava già il "grido basso e vasto" di "E sei piegata" (*GIA* 11, vv. 12-13). Che sia proprio l'amore responsabile di questa importante trasformazione appare innegabile, come manifestatamente appare in "Così ho saputo che la mia Signora":

Così ho saputo che la mia Signora
vuole coprirmi con il suo mantello
come ombra di Dio che non estingue
gli orti, ma li ripara dall'inverno
con un sorriso mite e necessario
Mi insegna che non devo aver paura
della terra vicina dove il buio
deposita per banchi i suoi sigilli
(*GIA* 27, vv. 1-8)

LA PAURA E IL MONDO

Questo sentimento di pacificazione con l'essere ritorna, fra l'altro—ancora con inconfondibile cadenza raboniana—in una poesia ritenuta—ma in forma sensibilmente abbreviata—anche in *La paura*, “Se ho mai creduto che non fosse vero”:

Se ho mai creduto che non fosse vero
che ci fosse dell'altro, una sostanza
sotto i contorni levigati, bianchi,
la Lingua, l'ostia, un centro, una coperta,
per farci dire: noi,
chiedo perdono,
per tutte quelle cose che non sono”
(*GIA* 144; *P* 91 ; vv. 1-7)

In codesta prima porzione della poesia—quella in seguito conservata—la novità più consistente è l'apparizione di una sorta di sentimento religioso, di cui l'impossibilità veniva invece avvertita e manifestata senza ambiguità in *PQRAV* (come abbiamo visto, per esempio, in “E non so mai”). Ora, al contrario—in un'altra bella poesia di *Il Guizzo*, “Ora ti prego dio delle macerie” (*GIA* 115), che è in realtà la prima sezione di un polittico in quattro parti—sorprendiamo il poeta rivolgersi, appunto, ad un dio, per quanto, appunto, “delle macerie” (v. 1), al fine che esso protegga l'amata dal pernicioso effetto di quel vento (sinonimo di paura, dolore), già incontrato in precedenza: “Non lasciare che il vento la trascini / trova un angolo in ombra ben protetto” (vv. 2-3). E si ricordi che il poeta intonerà un analogo tipo di preghiera, sempre per il bene dell'amata, anche in *La Paura* (cfr. “Adesso, come sono, in questo istante” ; 70, vv. 31-36).

In *La paura, in primis* si registra il franco muoversi del poeta verso la prosa, a cui corrisponde—ed è ciò ad interessare di più—un acquisto di chiarezza nell'espressione e, dunque, un totale ribaltamento del *trobar clus* delle origini. La poesia di Held, che esordisce pesantemente sovradeterminata in senso letterario, finisce ora per installarsi su quel piano della comunicazione che l'autore aveva in origine aborrito. Questo movimento non si produce tuttavia da solo, *motu proprio*, poiché sembra essere piuttosto stimolato da un profondo tentativo di chiarificazione compiuto dal poeta in rapporto

al proprio “pensiero dominante.” È per questa ragione, fra l’altro, che egli opta per un titolo così esplicito come *La Paura*, con il quale si dichiara, *d’emblée*, e senza nessun tipo di ambiguità (nemmeno metaforica, come accadeva coi titoli delle raccolte precedenti), la posta in gioco nel suo nuovo libro. Vediamo a questo proposito la poesia eponima dalla quale esso è inaugurato (*P* 15), un poemetto in endecasillabi composto da 23 quartine, inframmezzato e concluso da due coppie di terzine. Ciò che ivi colpisce—e appariva invece nelle altre raccolte impossibile, a causa della pasta simbolica del linguaggio impiegato—è la maniera frontale con cui il poeta sceglie di misurarsi con la sua materia, situandola senza esitazioni sul piano dell’immanenza, cioè dell’*hic et nunc* (a cui alludeva, per esempio, il primo verso della poesia più su menzionata, “Adesso, come sono, in questo istante”; *P* 70). In altre parole—ed è questa forse la novità più dirompente del libro di Held—è qui senza ambage chiusa la porta a qualsiasi possibilità di interpretazione in senso metafisico del sentimento preso a tema dal poeta, come invece prima era forse ancora possibile. L’autore infatti esordisce affermando, con decisione, che

È sempre quello torna sempre uguale
e sono già passati quananant’anni
ma torno lì non serve a niente,
riesce sempre a farmi male,

qualcuno o qualche cosa mi ha spezzato,
tolto di mezzo, rotto, fatto fuori,
e non ho mai capito ve lo giuro,
non lo capisco oggi cosa sia,
so solo che è così, precisamente,
mi basta per saperlo la paura.

(vv. 1-12)

Certo, il sapere negativo constatato fin dagli esordi non scompare: nei versi appena citati ancora se ne accusa la presenza, senza tuttavia per questo che il poeta se ne dichiari drammaticamente schiacciato, come soleva avvenire. Anzi, pare che, accontentandosene, egli assurga ad una sorta di atarassia, di pacificazione rispetto alla propria *paura*,

LA PAURA E IL MONDO

come ci sembra che il seguito della poesia confermi. Si nota inoltre la comparsa di un movimento dialogico, che crediamo motivato proprio dall'intento chiarificatore alla base della raccolta, e che ritroveremo nella maggior parte delle poesie in essa incluse, in virtù del quale l'approccio stilistico del poeta acquisisce un'apertura in senso teatrale. I versi 73-78 illustrano perfettamente quanto siamo venuti dicendo sia a proposito dell'accasarsi della scrittura di Held su di un piano di franca immanenza, sia dell'incremento del proprio tasso di comunicatività, che comporta la ricerca di un rapporto diretto con il lettore: "[...] è soltanto / dal novecentoeottanta, fine maggio, / da quella prima volta che l'ho vista / che ho dato un nome, ho dato lineamenti / e un profumo una voce a quella cosa, / che vi voglio spiegare, voglio dirvi."

Nello stesso tempo, a livello tematico, appare ivi chiaro come la paura si confonda ed, insomma, coincida con l'amore: i versi citati sembrano infatti fare riferimento al primo incontro con la donna amata, ma anche alla primitiva rivelazione, al poeta, del sentimento della paura. La piena nominazione—e dunque chiarificazione—del coacervo psicologico eros-paura (inseguita fin dalla poesia di esordio di *PQRAT*), è infatti il *topos* ricorrente nelle poesie della raccolta. Nell'ultima parte di quella che stiamo esaminando, esso è infatti definito—e comunicato—in maniera cristallina:

[...] chi trova le parole

per quella cosa immensamente bella
quando la vedo scendere un momento
scostarsi dalla scala del dolore
dischiudere la gabbia / aprirsi un poco

[...]

un comando innegabile, profondo,
e luminoso e buono, imperativo
di volere quel bene, di cautela,
e prudenza e non deludere,

non offendere mai, non fare il male,

tenere tutta dentro la sua vita,
fragile bella oscura calda e offesa,
rotta come la mia da tanto tempo:

la mia paura è non saperlo fare,
la mia paura è lei [...].

E noi siamo una notte e questa luce.
La mia luce più calda è questa notte.
La mia felicità è la mia paura.

(vv. 82-86, 91-100, 102-104)

Il ribaltamento rispetto a quanto avevamo constatato fin dalla prima raccolta—pur nella continuità—non può essere più radicale. La paura non è più quello stato d’animo da cui il poeta si lascia dominare, e che si trova alla base dello sgomento metafisico a cui il poeta dava la voce. Al contrario, la qualità morale di cui essa è intrisa (come significano in particolare i versi 91-98) ne fanno una forza essenziale alla vita nel suo complesso, rivelando, nel contempo, la debolezza del sentimento, ma anche la sua forza, la sua necessità, secondo quanto viene ribadito nella successiva, la bellissima “La vita possibile” (P 21). Ivi, in un ininterrotto, ed ansioso, precipitare di parole, il poeta introduce il motivo polemico, comune a molti testi nella raccolta, dell’indifferenza generale rispetto alla “questione, / importante per tutti, ma per noi / la più importante, l’ultima, / la decisiva quella intorno a quello / che la vita possibile / ci lascia ancora” (vv. 4-9). La domanda a cui si fa qui riferimento è—secondo una figurazione già incontrata in *GIA*—se egli sia “ancora buono, / come una volta, tanto, tempo fa / se sono ancora buono, ti ricordi, / a prenderti la paura tra le mani, / e se non prendo più nemmeno quella, / cosa sento, cosa prendo di te, / di me, di quello che mi vedo intorno” (vv. 32-38). Il poeta, infatti, non vuole “amore mio [...], / avverti persa, buttata via / che non ci sia più niente, che finisca / non voglio che sia questo la nostra vita” (vv. 44-47). La paura consiste quindi—da quanto si può qui evincere—nel timore di non essere all’altezza della promessa—anche morale—che l’amore comporta, dell’“infinitudine” che esso promette. È dunque

LA PAURA E IL MONDO

solo affrontando direttamente questo sentimento che si potrà tenere fede a quell'impegno implicitamente, con esso, stipulato. La furia del poeta è indirizzata dunque verso il proprio tempo, che sembra invece aver rinunciato alla lotta con la paura, lasciandosene dominare con indolenza. Codesto tema è sviluppato in particolare nel poemetto in prosa *Pausa* (P 28), dove infatti *d'entrée de jeu* si dichiara che "è solo l'onda d'urto della paura e della solitudine a mitigare ogni tanto il disprezzo per questi contemporanei." Ed attorno ad esso sono organizzate anche le poesie incluse in *Parte seconda* (ove ritroviamo anche "Ma questo freddo spezza anche la neve," già in *GIA* 97; P 41). Vediamo ivi in specie preso di mira il sentimento di finitudine, e cioè di grettezza e meschinità, ma anche di superficialità ed irresponsabilità, che agli occhi del poeta invade il presente. Abbiamo così gli ottimi esemplari di "At dinner" (P 33)¹¹ e di quella geniale riscrittura dell'*Infinito* ("Non hai finito") a cui già abbiamo fatto riferimento, e di cui merita qui citare qualche verso:

Ostile ti sarà sempre quel piano
e questa linea che da nessun luogo,
di nessun orizzonte l'occhio include,
[...]
sei davvero nel luogo dove sempre
infuria la paura e appena è ferma
l'aria fra queste pietre il definito,
il piccolo lamento e l'altra voce
distingui infine, [...]
[...] e il tuo pensiero
galleggia nella pozza tra la schiuma
e non affonda, non arriva al mare.
(vv. 1-3, 7-11, 13-15)

La paura corrisponde dunque proprio al finito, all'orizzonte chiuso del presente su se stesso, e sulle proprie ipocrisie e meschinità, scambiate per il *totum* della storia e della realtà. L'amore è, al contrario, quella forza che, se curata con attenzione e zelo, permette di affrontare e vincere la paura, proiettandosi così verso l'infinito. Codesto, tuttavia—giova ripeterlo—non indica una dimensione

trascendente, quanto quella coestensiva alle qualità morali che l'amore, appunto, in quanto tale comporta. Ci sembra, per esempio, che questo sia il discorso sotteso alla bella poesia, scritta in tedesco (di cui viene offerta la traduzione in italiano), per colui che sembra possibile considerare come una figura filiale, "Lucas" (P 49),¹² così come, in maniera generale, delle altre incluse nella terza sezione della raccolta, e dedicate al padre ed alla madre (ricompare ivi, con varianti, "Accompano la linea dello sguardo," P 52; già in *GIA* 127), ma anche ad un fratello putativo, come il poeta Giuliano Mesa ("Lo so, lo so, lo so"; P 60). Come si era già alluso (cfr. il poemetto "La Paura"; P 15, v. 76), l'amore garantisce perfino la possibilità di nominare la realtà, che invece la paura frustra. Essendo all'origine del nome, esso lo è infatti anche della realtà *tout court*, secondo quanto si vede con particolare vigore nelle due poesie incluse nella quarta sezione, "Mishna di Outremont" (P 67)¹³ e la già menzionata "Adesso, come sono, in questo istante" (P 70). In quest'ultima, per esempio, si possono per esempio leggere i seguenti versi, estremamente indicativi per quanto riguarda quello che intendiamo ivi sostenere sul rapporto amore-mondo:

se non fosse per te vorrei vedere
bruciata la materia del ricordo,
bruciata, fatta niente, consumata
la stoffa che rimane, tolto il peso;
se non fosse per te, per la tua voce,
per quel modo che hai di dare senso
alle cose che tocchi anche per poco,
non credo che vorrei nemmeno il nome.
(vv. 23-30)

La vittoria, qui chiaramente proclamata, dell'amore sulla paura, è stata dunque una battaglia combattuta, dal poeta, a più livelli strettamente connessi. Potremmo allora concludere—secondo quanto ci eravamo proposti all'inizio—osservando che il superamento progressivo della paura nel segno dell'amore è probabilmente da mettersi in relazione con il sorprendente mutamento stilistico a cui la poesia di Held va incontro nel tempo, in direzione di una graduale

e vieppiù pronunciata negazione del *trobar clus* originario, fino a giungere al suo totale rifiuto. La naturalezza e la comunicatività così acquisite assicurano a questa poesia una grande forza di pronuncia, ed una rara capacità di imporsi all'attenzione del lettore. Che non si trovi più, nell'ultima raccolta, quel rigore strutturale, ed anche organizzativo, a cui il poeta ci aveva abituato nelle precedenti, non importa molto. È come infatti se ora egli volesse piuttosto mettere in valore i singoli testi, piuttosto che la coerenza dell'insieme ed il quadro in cui essi sono inseriti. Si rimane così, alla fine della lettura di quest'opera, con l'impressione di un poeta che si sia liberato, e che, con grande coraggio, non si esima più ora dal nominare direttamente le cose, aprendo così un inedito cammino che sembra additare nuove vie alla poesia.

Enrico Minardi

ARIZONA STATE UNIVERSITY

NOTE

¹ Da ora in poi citato come *P*.

² Da ora in poi citato come *PQRAV*.

³ Da ora in poi citato come *GIA*.

⁴ “dicono il bianco sia il loro colore / e certa negligenza nell'aspetto / manca di cortesia, come l'odore / che basta per gelare ogni sospetto / di una veniente intesa e meno ancora, / di quella prima ruggine cadente, / una sola possibile ripresa” (“Così di un viaggio ancora discutemmo,” *PQRAV* 16; vv. 5-11).

⁵ “Ma il viaggio urgeva e non a noi soltanto, / tu allora come sai l'attrezzatura / di, che una vela bianca di paura / sappia condurre in un modesto vanto” (“Così di un viaggio ancora discutemmo,” *PQRAV* 16; vv. 12-15).

⁶ “Sarà che si riveli / per il calmo pendio della collina / l'accesa signoria dell'orizzone, / oppure parli appena / dove risplende il culmine alle rive / dagli occhi e dalla fronte; / che sia dal parto o dalla prima piaga / sorretto il grumo che trascorre intorno, / negli angoli, nel cavo delle ascelle, / dove ogni curva è libera dai fianchi” (“Sarà che si riveli,” *PQRAV* 23; vv. 1-10).

⁷ Se ne veda una presentazione accurata su di un piano esclusivamente teorico, in *Gruppo '93. La Recente Avventura del Dibattito Teorico Letterario in Italia* (Bettini e Muzzioli).

⁸ “... e poi viene la voce, / che non sussurra, mormora o lamenta, / è un grido vasto come una pianura / ma basso come l'era appena nata” (“E sei piegata e niente ti consuma”, *GIA* 11, vv. 10-13).

⁹ Delle *Canzonette Mortali* (ora in Raboni, *L'Opera Poetica* 573-618), possono a questo proposito venire prese a modello in particolare quelle incluse nella prima sezione della silloge (intitolata appunto *Canzonette Mortali*). Facciamo soprattutto riferimento a brevi composizioni come “Non questa volta, non ancora” (578), “Ti muovi nel sonno. Non girarti” (581) e “Solo questo domando: esserti sempre” (583).

¹⁰ Della prima raccolta pubblicata da Raboni (*Le Case della Vetra*; ora in Raboni, *L'opera Poetica* 25-82), si vedano in particolare testi come “La riunione ristretta” (32), “19**” (37), ed “Il giocatore” (38). Tuttavia, l'influenza stilistica di Raboni su Held è più generale, e non può essere semplicemente essere esemplificata da una serie di testi presi a titolo indicativo.

¹¹ Gli ultimi versi in particolare recitano: “Non fosse tra le palpebre e le labbra / questa fuga dal posto questo scarto // questo piccolo scisma di paura / breve e cattiva come una domanda, / quelle che non dobbiamo articolare / quelle che non si vogliono sentire” (*P* 33, vv. 43-48).

¹² Se ne leggano a questo proposito i seguenti versi: “Ha quel suo modo svelto di capire / ti lascia lì per un bel po' in sospeso, diresti che non ti ha neanche sentito, / [...] / e poi di scatto, incredibilmente svelte / ecco le sue parole, / quelle giuste” (*P* 49, vv. 1-3; 6-8).

¹³ Si possono leggere qui in particolare i seguenti versi:

[...] se qualche volta
so vedere, conoscere, toccare,
accettare che esista qualche cosa
di questo mondo,
è soltanto perché più di vent'anni fa
mi hai fatto capire una parola
d'ordine, una formula, un segreto,
e li hai fatti passare dalla tua
bocca alla mia, dai tuoi capelli
corti di grano, dai tuoi grandi occhi
mescolati nell'oro, e di spavento.

(*P* 67, vv. 21-31)

OPERE CITATE

Bettini, F. e F. Muzzioli, ed. *Gruppo '93. La Recente Avventura del Dibattito Teorico Letterario in Italia*. Lecce: P. Manni, 1990.

Giudici, Giovanni. *Salutz*. Torino: Einaudi, 1986.

Held Riccardo. *Il Guizzo Irriverente dell'Azzurro*. Venezia: Marsilio, 1995.

---. *La Paura*. Milano: Scheiwiller Editore, 2008.

---. *Per Questa Rilassata Acida Voglia*. Società di Poesia: Milano, 1985.

LA PAURA E IL MONDO

Pontiggia, G. e E. Di Mauro, ed. *La Parola Innamorata. I Poeti Nuovi. 1976-1978*. Milano: Feltrinelli, 1978.

Raboni, Giovanni. *Canzonette Mortali* (Milano: Crocetti Editore, 1986.

---. *Le Case della Vetra*. Milano: Mondadori, 1966.

---. *L'Opera Poetica*. Milano: Mondadori, 2006.

---. *Versi Amorosi e Guerrieri*. Torino: Einaudi, 1990.

Trinci, Giacomo. *Cella*. Firenze: Pananti Editore, 1994.

Valduga, Patrizia. *Medicamenta*. Parma: Guanda, 1982.