

PER CERCARE DI CAPIRE NEL CONCRETO LE PECULIARITÀ DELLA TERZA GENERAZIONE POETICA ITALIANA, AFFOLLATA DI FIGURE E TESTI INDIMENTICABILI, HO SCELTO DI LEGGERE E CERCARE DI INTERPRETARE UNA BREVE POESIA DI PIERO BIGONGIARI, *ARROSSISCO PER TE*, TRATTA DA *LA LEGGE E LA LEGGENDA*, E SCRITTA IL 7 MARZO DEL 1991.

Una lezione sul testo: *Arrossisco per te* di Piero Bigongiari

LUIGI TASSONI

SI TRATTA DI UN TESTO ENIGMATICO DOVE AGISCE UN SOGNO CON UNA DOPPIA QUINTA E UNA VISUALE DOPPIA, COME ACCADE TALVOLTA ALLE FIGURE DI MAGRITTE SUI CUI VOLTI SI PROIETTANO, SI STAMPANO LETTERALMENTE TRACCE DI PAESAGGIO. SOLO CHE QUI UN MAGRITTE SUI *GENERIS* SEMBRA ESSERE SFIGURATO DAGLI SPRUZZI FINALI *IRIDESCENTI*: UNA SORTA DI *DRIPPING* DENTRO LA PAROLA, LÀ DOVE L'IMMAGINE PARTE DA UNA INDUZIONE informale (il rossore del viso e del tramonto), e passa ad una situazione figurativa e narrativa, determinando uno strano trasferimento di Senso da oggetti informali a oggetti figurati.

Lasciamo parlare il testo:

*Arrossisco per te, mio orizzonte.
Le fronde del desiderio – è autunno –
arrossite attendono che l'ultima
migrazione le riporti a terra.
Arrossisco senza pudore: erra
la vita dentro il suo amore deserto
come in una stanza vuota. Eppure
là in un angolo piange rannicchiato
su di sé un fanciullo: ciò che è stato
ancora un sogno. Non svegliarlo,
silenzio, col tuo altissimo gridare,*

Luigi Tassoni, critico e semiologo, è professore ordinario all'Università di Pécs, dove dirige il Dipartimento di Italianistica. Fra le sue numerose opere ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrino, 1989), *Poeti erotici del '700 italiano* (Mondadori, 1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (Edizioni Dante Alighieri, 1995), *Sull'interpretazione* (Rubbettino, 1996), *Senso e discorso nel testo poetico* (Carocci, 1999), il commento recente a *l'personetto* di Zanzotto (Carocci, 2001). Imminente, presso Carocci, il volume *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*. Dirige i Seminari internazionali interdisciplinari di Pécs.

*non toccarlo, i suoi occhi di mare
mareggiano ancora impetuosi
e si frangono in spume iridescenti
sulle scogliere della Meloria dove
i venti non sanno, indiscreti, tacere.*

Scrivi Roland Barthes ne *Il piacere del testo* (Torino, Einaudi, 1975, p.31):

«Leggiamo un testo (di piacere) come una mosca vola nel volume di una stanza: a gomiti bruschi, falsamente definitivi, indaffarati e inutili: l'ideologia passa sul testo e sulla sua lettura come s'imporpora un viso (in amore qualcuno gusta eroticamente questo rossore); ogni scrittore di piacere ha di questi inetti rossori (Balzac, Zola, Flaubert, Proust: salvo forse Mallarmé, padrone della sua pelle)»

Ora, il rossore, l'arrossire, persino il reagire sensualmente in Bigongiari non ha nulla di «inetto», al contrario indica palesemente un fascio di sèmi congiunti per analogia (il rossore del viso e quello dell'orizzonte) e per anasemia (gli oggetti mancanti che congiungono le parti del discorso, gravando sul medesimo sèma, il rossore); un fascio di sèmi che appunto attiva delle immagini come tirandole fuori l'una dall'altra nel gioco di prestigio del discorso.

Arrossisco per te, mio orizzonte: l'io che parla riceve l'azione e la connotazione dall'immagine dell'orizzonte, arrossisce come l'orizzonte, e allo stesso tempo introduce mediante il vocativo, *mio orizzonte*, una metafora: l'altro, qualsiasi cosa sia, è comunque un orizzonte, un estremo visivo e un riferimento caro all'io (di qui l'aggettivo possessivo). E l'arrossire *per* qualcuno o *per* qualcosa diventa una sorta di dono: *per te*, come segno dato a te, e anche grazie a te, di riflesso come segno ricevuto da te. In questa generosa ambiguità dall'orizzonte in autunno l'immagine si allarga e, in essa, la metafora: ora sono le *fronde del desiderio* ad arrossire, così che il rossore si trasferisce alla fronda dell'albero. Ma assente l'albero, assenti le foglie, e presente il desiderio, la metafora si trasforma in ipallage in quanto nasconde in sé altri oggetti (albero, foglie) che fanno parte dell'operazione di trasferimento comparativo del Senso.

In più questo trasferimento di Senso, mediante il dilatarsi e manipolarsi delle immagini vive poste in sequenza l'una dentro l'altra, porta oltre il confine dell'orizzonte prima citato: le fronde del desiderio addirittura migrano, come uccelli che si attende ritornino a terra. L'orizzonte, dunque, è un confine autunnale, come è detto, un confine di attesa, ed è ciò che sta al di là del destino o del desiderio.

A questo punto, come avviene spesso nella scrittura di Bigongiari (che lo eredita da Leopardi), l'enunciato di partenza si prolunga con effetto a ondate in un enunciato successivo: *Arrossisco senza pudore*, aggiunge, come se il pudore fosse superfluo per qualcosa così del tutto naturale, e conservando nell'enunciato il valore dell'*incipit*, *Arrossisco per te, mio orizzonte*.

Abbiamo lasciato le fronde del desiderio intente a migrare e attese per il ritorno a terra, e parallelamente il soggetto impalpabile della nuova immagine, *la vita*, la



Piero Bigongari negli ultimi anni (1997)

vita di qualcuno, la vita di chi parla, erra in una migrazione, deriva e vagabondaggio doloroso *dentro il suo amore deserto / come in una stanza vuota*. Qui vorrei sottolineare che l'errare sta dentro: dentro l'amore, dentro la stanza vuota, dentro il deserto, ovvero dentro qualcosa che pare, anche questo, sospeso come in un vuoto di attesa, momentaneamente vuoto, momentaneamente impedito, momentaneamente inattivo, e in attesa di essere colmato.

Ma la stanza non è del tutto vuota: una stanza della memoria e metafisica. Infatti qualcuno c'è dentro la stanza semivuota, ed è il fanciullo che *là in un angolo piange rannicchiato / su di sé*.

Come in Leopardi, lo ha magistralmente scritto Adelia Noferi, la nicchia del corpo indica la presenza materiale, l'autopercezione dell'io, che si rivelerà, attraverso il sorgere delle immagini oniriche elaborate dall'io, nel segreto di quell'angolo, la materia consistente con la quale poter riempire quel vuoto iniziale. Ma perché

piange questo fanciullo, guardato da fuori? Il suo pianto, come invocazione o anche segno di presenza, dell'esserci, è come vedremo un elemento metonimico della nostra storia.

Comunque per lui, e anche per noi che lo guardiamo da fuori: *ciò che è stato / è ancora un sogno*. La storia, l'evento, la traccia di memoria, sono rapportati sì all'onirico, al sogno o forse all'incubo infantile, ma anche al sogno desiderio che si manifesta come anticipazione, come finzione, come immagine del possibile.

Il secondo, e ora paradossale vocativo, riguarda addirittura il silenzio a cui ci si rivolge perché non distolga il fanciullo dai suoi sogni. Ma che genere di silenzio? *Non svegliarlo, / silenzio, col tuo altissimo gridare*. Un silenzio pieno, ingombrante, pullulante, opposto al vuoto e al deserto, un silenzio foncizzato, materiale, altissimo perché al colmo, all'acme. E soprattutto un silenzio doppio che è, come indicato da Bigongiari stesso, un silenzio prefigurale e un silenzio figurato, ovvero che agisce prima della parola e dopo la parola, «un silenzio in distensione, ma ancora carico di immagini, e sia pure di immagini che si vanno allontanando» (P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare*, Torino, Aragno, 2001, p.260). Che è anche un silenzio che sta fuori dell'io mentre la vicenda si svolge nel rannicchiamento del corpo che produce il sogno-desiderio.

L'esortazione si ripete ancora, *non toccarlo*, di modo che un tale silenzio anche se giunto al colmo di accumulo, *l'altissimo gridare*, non importuni l'evento pieno che si sta compiendo, per immagini, sotto gli occhi del fanciullo, ovvero letteralmente dietro le sue palpebre. Naturalmente questo *altissimo gridare* del silenzio riguarda una situazione ribaltata e speculare rispetto ai «sovrumani silenzi» e alla «profondissima quiete» di Leopardi, là dove il silenzio inconscio del profondo ha a rovescio una altezza di grido, grida come richiamo immisurabile, altissimo, profondissimo, che sta al di là di ogni decibel immaginabile. Molto ci spiega, in questa prospettiva, l'ultima immagine-paesaggio che proietta anche noi al di qua della visione, nella sequenza filmata che qualifica questi *occhi di mare*:

*non toccarlo, i suoi occhi di mare
mareggiano ancora impetuosi
e si frangono in spume iridescenti
sulle scogliere della Meloria dove
i venti non sanno, indiscreti, tacere.*

Gli occhi di mare, il pianto mutato in mare, e infine le scogliere della Meloria: la metonimia.

Dunque, gli occhi di mare, colmi di mare, naturalmente mareggiano, diventano parte di quel mare, e noi non vediamo ciò che il fanciullo vede ma vediamo la connotazione dei suoi occhi che agiscono come il mare. La dinamica impetuosa, del fragore da tempesta marina, è attributo degli occhi, una sorta di epiteto prolungato nell'enunciazione di un'immagine marina.

Occhi che si frangono sulle scogliere della Meloria, là dove adesso sono i venti che dovrebbero tacere, come prima il silenzio, ma non tacciono e per indiscrezione

Arossissu per te

Arossissu per te, mio orizzonte.
 Le fronde del desiderio - è autunno -
 sono arrossite, attendono che l'ultima
 migrazione le riporti alla terra.

Arossissu senza pudore: era
 la vita diventa il suo deserto amore
 come in una stanza vuota. Eppure
 là in un angolo piange rannicchiato
 su di sé un fanciullo: ciò che è stato
 è ancora un suo sogno. Non svegliarlo,
 silenzio, col tuo altissimo gridare,
 non toccarlo, i suoi occhi di mare
 marciscono ^{ancora} impetuosi, ~~possibile scagliano.~~
 e si frangono in spume iridescenti
 sulle scogliere della Meloria, ~~inattende~~
 i venti non sanno ^{indiscreti,} ~~arrivare~~ a cercarlo.

creativa danno vita al film di un'azione che si riassume con l'immagine delle *spume iridescenti*. Anche alle spume iridescenti, con l'apertura ai colori dell'iride, si arriva dalla percezione cromatica iniziale del rossore, dell'io e dell'orizzonte, e forse del blu degli occhi e del mare, e comunque si va verso l'iride, verso il dispiegamento dei colori, verso il possibile dell'immaginario, con un colpo di pennello che gocciola, spruzza, si sparge e si mescola sopra lo spazio bianco, sopra la tela là dove si muove il discorso con sequenze informali, che

preparano alla forma del linguaggio e la sottraggono allo stadio di quiescenza semantica, un po' all'opposto di quello che accade a Frenhofer nel *Le chef-d'oeuvre*

inconnu di Balzac, che cancella la forma del bel corpo femminile con l'informalità delle pennellate successive. Qui, nel testo di Bigongiari, come ha scritto il poeta in un saggio su Man Ray, «l'informale viene prima della forma» (*Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1994, p.59), ovvero l'agire informale del linguaggio poetico produce oggetto, referente e Senso, semplicemente identificandoli nei passaggi, nel «mentre» del testo, e non fuori di esso. Mentre ciò che prima avevamo avvertito come immagine metafisica vuota (il fanciullo in un angolo della stanza vuota), altro non è che la preparazione e l'attesa, lo svuotamento del simbolo, l'accesso libero a un valore funzionale interno al farsi stesso dell'immagine intesa negli elementi relazionati che la formano, e non come raffigurazione di qualcosa.

Gli occhi di mare mareggiano *ancora* impetuosi, ciò che è stato è *ancora* un sogno, un *suo* sogno, e soprattutto il sogno di quel fanciullo dai capelli bianchi che seppe per tutta la vita arrossire senza pudore, naturalmente, e che sopra il pianto e sopra il bianco della pagina aveva sovrimmesso il fragore dell'io, nell'ascolto continuo, ancora, dell'universo, macroscopico o microscopico che fosse.

Come scrive ne *Il fanciullo smarrito*: «Ascolto fino / in fondo la risposta del silenzio / mentre inonda di sordità la terra».