

ARCHIVIO STORICO TICINESE

ARCHIVIO STORICO TICINESE • BELLINZONA

(a. XL, num. 134, 2003)

Ritratto dello scrittore da giovane

Le *Prime e ultime* di Plinio Martini*

CHRISTIAN GENETELLI

Se il titolo un poco joyciano di questo intervento meritasse una giustificazione altra o supplementare a quella che implicitamente dovrebbe conferirgli quanto verrò dicendo, potrei aggiungere, in subordine e per corollario, che la lettura di Joyce fu tra quelle che segnarono Plinio Martini, anche se invero non si trattò del qui evocato *Dedalus* (come mi conferma il figlio Alessandro), ma degli intensi e di poco precedenti racconti dei *Dubliners*. Rimane, tuttavia, che ciò immetterebbe difilato nel cuore di un tema decisivo per gli esordi (e non solo) di uno scrittore (ma più per gli esordi), ossia le letture compiute, quelle che folgorano, decidono, fissano, orientano una vocazione. Ma di questo poi. S'intende peraltro che porre l'accento, come dichiarato da programma, piuttosto sui primi passi, sull'apprendistato letterario, non impedirà di correre talvolta alle poesie tarde, alle «ultime», o addirittura al prosatore, per mostrare la discontinuità, o più spesso la continuità, pur nelle variazioni, con quei primi passi, con quel noviziato poetico. Anzi, sarà atto per così dire naturale, perché dettato dagli stessi testi, dai legami che verranno intessendo fra loro.

L'avventura letteraria di Plinio Martini non comincia prestissimo, non ha i crismi della precocità. L'avvio ha però tempi, luoghi e libri precisi. Nel 1950, il futuro poeta e prosatore, allora ventisettenne, acquista presso la libreria Romerio di Locarno alcuni volumi appartenenti alla prestigiosa collana mondadoriana dello «Specchio», che si vengono così ad aggiungere nell'ancora esigua compagine della biblioteca domestica alla prima raccolta poetica di Giorgio Orelli, *Nè bianco nè viola*, pubblicata qualche anno addietro, nel 1944, sotto le insegne della Collana di Lugano, e che il giovane Martini aveva da subito fatto sua, ma che solo ora, nel 1950 appunto, in contatto con le nuove acquisizioni pare assumere la funzione di stimolo felice e vitale; pare insomma agire. Se le prime prove dello scrittore risultano, nel caso, un poco tarde, spiegate le vele al canto, assai rapido (per non dire quasi subitaneo) si rivelerà invece l'approdo, il raggiungimento di due risultati compiuti, da consegnare alle stampe: una prima silloge di poesie, *Paese così*, vedrà infatti la luce a Locarno, presso Carminati, già nel 1951 (per la precisione nel dicembre); una seconda, sempre poetica e sempre presso lo stesso editore, intitolata *Diario forse d'amore*, uscirà due anni più tardi, nel settembre del 1953. Sparse e numerate membra di questi organismi sono rintracciabili inoltre, fin dall'autunno di quello stesso 1950, sulle pagine amiche del «Giornale del Popolo» e della rivista «Svizzera Italiana»¹.

* Testo letto alla Biblioteca cantonale di Locarno, il 7 giugno 2002, in occasione della presentazione di P. MARTINI, *Prime e ultime*, Locarno, l'impressione edizioni, 2001.

1. Se ne veda l'elenco in I. DOMENIGHETTI, *Plinio Martini. I giorni le opere*, Lugano, Cenobio, 1987, 40-41.

Sarà questo il primo (a sua volta scandito in due tempi) dei tre momenti poetici di Plinio Martini. Ad esso faranno séguito, nell'ordine e pure nella continuità, l'esperienza di poesia biblico-evangelica, coltivata e maturata per un decennio, fra il 1954 e il 1964, e infine la «ripresa» poetico-epigrammatica, sul principio degli anni Settanta, a mezza strada tra il *Fondo del sacco* e il *Requiem per zia Domenica*. Il libro di cui qui si fa discorso tocca proprio delle zone piú esposte, quelle estreme per cronologia, le *prime* e le *ultime*. Quindici delle quarantadue primizie di *Paese cosí* ha infatti colto per questo florilegio Franco Lafranca, promotore nonché artefice dell'impresa. Con quindici poesie elette fra le ultime (1971-1973) ha risposto da par suo Alessandro Martini, traendo dal cosiddetto «quaderno nero» anche qualche componimento inedito, e arricchendo il volume con una serie di preziose «Postille», in realtà un commento che dice e suggerisce, senza mai oltrepassare la linea d'ombra della sobrietà e della discrezione. Singolarmente felice, si dirà senza indugi, si rivela il titolo scelto, *Prime e ultime*, perché intitolazione che ripropone, a ordine invertito, le due sezioni che aprono e chiudono, ossia incoronano, *L'Allegria* di Giuseppe Ungaretti (appunto, «Ultime» e «Prime»): e quanto Ungaretti, e quel suo libro soprattutto, importi nell'esordio poetico di Plinio Martini attiene senza dubbio, come si vedrà, alla sfera del decisivo.

Perché *L'Allegria* appartiene proprio a quell'evocato manipolo di testi acquistati, in tempi piuttosto ravvicinati, sui banchi della libreria Romerio, e che si compone, fra gli altri, delle *Poesie* di Vincenzo Cardarelli, con prefazione di Giansiro Ferrata, degli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, delle *Poesie* di Sergio Solmi e delle *Nuove poesie* di Alfonso Gatto; e ancora di due volumi di Salvatore Quasimodo (*Ed è subito sera* e *Giorno dopo giorno*), introdotto da Sergio Solmi il primo, da Carlo Bo il secondo; e, di nuovo dello stesso Giuseppe Ungaretti, il *Sentimento del tempo*, con un saggio di Alfredo Gargiulo, nonché la traduzione di 40 sonetti di Shakespeare: poeti, per lo piú, non del canone scolastico allora imperante. Gli esemplari del giovane scrittore (che ho avuto modo di vedere grazie all'amicizia generosa di Alessandro Martini) mostrano senza veli le tracce della frequentazione assidua, le tracce della passione: è cosí possibile imbattersi, non di rado, in versi sottolineati, oppure in titoli posti in risalto, nell'indice conclusivo, per mezzo di segni marginali e ancora di sottolineature. Ma c'è di piú: perché proprio sui margini bassi e nelle pagine bianche di uno di quei volumi nascono le prime poesie di Plinio Martini.

Non dovrebbe sorprendere piú di tanto, se ora si aggiungerà che il libro adibito a questo ufficio inaugurale è la raccolta poetica di piú precoce acquisizione, 1944, ma pure la geograficamente piú implicata e perciò piú attiva nel pungolo: s'intende, pare ovvio, *Nè bianco nè viola* del quasi coetaneo (di due anni maggiore) e corregionale Giorgio Orelli, sin d'allora felicemente incamminato nella ricerca poetica: la stretta prossimità spazio-temporale fornisce impulsi, nutre uno stimolo ben vivo, a cui certo non può essere estraneo l'agonismo, sale di ogni scrittura, e piú negli esordi.

Chiudo la porta dello studio
 ed il brusire spento della casa
 mi giunge da un mondo svanito

 come s'io fossi morto
 e gli altri alle cose tornassero usate
 riscoprendole in silenzio.

Questa potrebbe essere la primissima poesia di Plinio Martini, ed è posta sulla pagina bianca che, da sinistra, risponde alla primissima, *Risveglio*, di *Nè bianco nè viola*: la data in calce dice 13 aprile 1950, e concerne pure un altro componimento collocato sul recto di questa stessa pagina, cui tuttavia, a differenza del citato, mai arrideranno i favori della stampa, rimanendo per sempre confinato nel limbo documentario.

Una nota di filologia elementare consentirà inoltre di registrare una singolarità in quella primissima (forse) poesia di Martini: la penna che la verga è infatti rossa, come rossa, e pare davvero identica, è la penna che appone la nota di possesso («P. Martini 1950») sull'esemplare dell'*Allegria* di Ungaretti. Singolarità, si diceva, trattandosi infatti di un caso doppiamente unico: da un lato, perché le note di possesso degli altri volumi dello «Specchio» sono affidate a stilografica nera, e solo in alcuni casi più tardi a una siglatura per mezzo di colore rosa; dall'altro, perché tutte le altre poesie consegnate di slancio alle pagine bianche o ai margini bassi di *Nè bianco nè viola* (in un caso anche dei montaliani *Ossi di seppia*) risultano scritte con una più discreta e reversibile matita, strumento prediletto anche per le abituali sottolineature. Dettagli, certo, ma che ci riportano in prossimità di quei momenti trepidanti, aurorali. Del resto, l'accostamento sul tavolo di quei due libri (come detto, *Nè bianco nè viola* di Orelli e *L'Allegria* di Ungaretti) non fa altro, in termini più generali, che certificare una tarda scheggia continiana, acuta anche nell'eccesso scherzoso, secondo cui la letteratura ticinese sarebbe passata d'un colpo negli anni Quaranta (grazie all'impulso di Giovan Battista Angioletti, Pino Bernasconi e dintorni, non estraneo, anzi in posizione centrale, lo stesso Contini) «dalla frequentazione di (si fa per dire) Aleardo Aleardi a quella di Ungaretti»². Quel Contini che fu inoltre, mette appena conto ricordare, l'illustre prefatore, in versi, dell'orelliano *Nè bianco nè viola*. Plinio Martini, certo, non ragionava a quell'altezza in termini storiografici, ma nel caso viene a riflettere e appunto attestare, per noi in modo esemplare, quel rinnovamento, attivo ormai anche nelle zone più discoste e persino fra gli isolati.

Posto questo sicuro aggiornamento, molto altro discende, a diversi livelli, dal metrico al lessicale, anche nelle più minute pieghe fonomorfologiche. Si vuole insomma affermare che la poesia di Martini, per questi e per altri aspetti, nasce dentro l'alveo ben collaudato, eletto e piuttosto rarefatto di matrice (si dica in

2. Lettera del 2 novembre 1980 a Pino Bernasconi: si legge in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Brogini, Bellinzona, Salvioni, 1986², 238-39 (poi anche in G. CONTINI, *Amicizie*, a cura di V. Scheiwiller, con una prefazione di P. Gibellini, Milano, Libri Scheiwiller, 1991, 95-96).

senso molto lato) ungarettiana, e sia pertanto assai meno sperimentale o aperta alle escursioni, alle inquietudini linguistico-stilistiche, di quanto sarà la sua prosa (il *Fondo del sacco*, ma soprattutto il *Requiem per zia Domenica*). Ciò non esclude, beninteso, la presenza, l'intarsio, talvolta anche fitto, senza dubbio ben riconoscibile e peraltro prevedibile, dei classici scolastici piú amati e memorati. Alcuni esempi: Pascoli, con le sue *forre* e le sue *polle*, che trovano larga cittadinanza letteraria anche in Val Bavona, col suo, propriamente suo e insistito *brusire*, che ritorna a due riprese in *Paese cosí (taciturno poeta / intento al brusire di un villaggio; ed il brusire spento della casa / mi giunge da un mondo svanito)*, e ancora con l'inconfondibile cifra prosodica del novenario dattilico, all'occorrenza (per l'occhio) scomposto in versicoli ungarettiani, ma certo sempre attivo per l'orecchio: *piú alto / piú fioco / avvilito / [...] // l'attesa / il ritorno / l'attesa // la notte sgomenta in ascolto* (cadenza, del resto, non ignota allo stesso Ungaretti, pure precedente per trisillabi: «La morte / si sconta / vivendo»)³; Manzoni, per la messe dei sostantivi frequentativi in *-io* (*dondolío*, 2 volte, *luccichío*, *brontolío*, *tremolío*, *sciupío*, *sciabolío*), di eccezionale estensione nei *Promessi Sposi*, come pure, piú tardi, nell'appena richiamato Pascoli⁴; e manzonismo ancora si riconosce nel *mite accoramento* di *Dolce compagna d'ombra*, dove al sostantivo (*accoramento*) assai caro al Lombardo, si accosta un aggettivo lievemente divaricato (*mite*), in modo analogo al «placido accoramento» di Lucia, nel secondo capitolo del romanzo; Leopardi infine, quel Leopardi allora (e forse ora) vulgato dalla scuola, che, in *Primo amore* (titolo in sé anche leopardiano, ma di un Leopardi invero un poco discosto), tramuta come naturalmente gli *occhi* dell'amata in *fuggitivi*; e il ricordo, in *Sera sulle alpi*, si fa *rimembranza* (*forse a lungo ne dura rimembranza*), e altrove e ancora (*Chiudo la porta dello studio*) *gli altri a cose tornano usate*. (Ma su taluni echi leopardiani, certo piú sottili dei solari esempi adottati, e in particolare sulla persistenza di un testo quasi feticcio come la *Sera del dí di festa*, tornerò brevemente piú avanti).

Intanto qui si faccia punto: ma si ribadisca come questo riandare di tanto in tanto i rami scolasticamente noti della tradizione non diventi mai veicolo di archeologismi, di relitti linguistici o di poetismi in via di estinzione, per quanto taluni siano vivi, tra altri, nell'amato e ben frequentato Cardarelli, alfiere di un nuovo classicismo («speme», «chieggo», «perocché», «desío», ecc.); e anche nei casi, invero assai rari e sfumati, in cui Martini decide per la forma piú segnalata o specializzata in senso poetico (*tepidio*, in luogo del dittongato «tiepido», che sarà poi sempre della sua prosa), l'autorizzazione si potrà rintracciare proprio nello

3. Ma anche di fronte a una voce come *ombria* (*Tenui lontananze*), che certo suona ben familiare a orecchie lombarde, non pare indebito ricordarne l'impiego pascoliano, tutt'altro che sparuto.

4. E si tratta di impronta, di cifra lessicale assai radicata in Martini, se rimarrà viva, e ad altissima densità, nella prosa suprema del *Requiem per zia Domenica*: «brusío» (2 occorrenze), «rovinío», «ronzío», «rullío» (2), «scalpiccío» (6), «luciolío», «strofinío», «annaspío», «raspío», «lavorío», «sgocciolío». (Il rilievo, per Manzoni e Pascoli, è di M. PUPPO, *Un uso linguistico manzoniano: i sostantivi frequentativi in -io*, «Lingua nostra», vol. XXII, 1961, 110-14; e si veda pure G. FOLENA, *Le prime esperienze linguistiche del Manzoni*, in AA.VV. *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, Milano, Casa del Manzoni, 1987, p. 149).

stesso Ungaretti (e non, ad esempio, in Montale, che ha sempre «tiepido»). Se, su un piano piú generale, è insomma possibile sostenere che una delle caratteristiche del poeta esordiente risulti essere senza dubbio l'appropriazione zelante della tradizione (il caso delle avanguardie direbbe eversione della tradizione, ma il rapporto dialettico, in definitiva, permane), certo è che per i poeti del Novecento, e piú del pieno Novecento, quella stessa tradizione si presenta per cosí dire scorciata, o apparentemente scorciata, dopo il trapasso decisivo e rivoluzionario, per lessico e forme, avvenuto appunto sul finire del secolo passato (l'Ottocento) e al principio del nuovo. A rovescio e a riprova, si ricorderà come l'apprendista-poeta (o artiere) sette-ottocentesco si caratterizzasse spesso per una sorta di archeologismo linguistico-formale, per cui, poniamo, il pur predisposto e ben disposto giovane Carducci poteva riesumare non solo un lessico piú sporgente, in senso antiquato, del suo di poi, ma anche forme metriche piuttosto desuete che ricercate (penso, ad esempio, al caso della poderosa canzone degli *Juvenilia* in morte del fratello Dante, che ripropone con minime variazioni lo schema metrico del Bembo di *Alma cortese*): si risaliva cioè ai padri e agli avi; nel pieno Novecento, invece, appena ai fratelli maggiori, nuova pietra di paragone su cui saggiare il successo della prova iniziatica, ossia l'«ingresso nel regno delle Muse»⁵; e, di nuovo, la marginalità geografica e culturale verrà a ratificare con piú forza l'assunto, anche se va aggiunto che i tempi, già assai maturi (nel caso nostro, i primi anni Cinquanta), avevano avuto largo agio per rinnovare quella e altre marginalità.

Ma torniamo ora tra i vicoli ventosi di *Paese cosí*, e osserviamo la prima e piú distesa poesia della raccolta, *Paese* (e prima anche, si capisce, nelle *Prime e ultime*), che risulta un campione significativo, e topologicamente esposto, dell'ungaretismo di questo esordio (si pensa sempre, beninteso, soprattutto all'*Allegria*): sul titolo orelliano (un *Paese* è anche in *Nè bianco nè viola*), si innesta infatti da subito la voce di un Ungaretti celeberrimo, quello dei *Fiumi*, quello che ripassa «le epoche della propria vita»: non solo saranno da osservare le trasposizioni piú o meno letterali (*paese che mi ha visto nascere / e in esso mi sono r avvolto*; «Questo è il Nilo / che mi ha visto / nascere e crescere / e ardere d'inconsapevolezza / nelle estese pianure // Questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato»); ma anche sarà da osservare l'assunzione di analoghi espedienti retorici, nel caso verticali, ossia la reiterata anafora deittica (*qui / segnano l'ora le campane / [...] // qui / per ogni sentiero una mèta / [...] // qui / si attende la morte / [...] // qui / calzando i panni rivoltati / del maggiore fratello / sono nato alla pena mediocre / di chi giunge dopo*; a fronte di «Questo è l'Isonzo / [...] // Questo è il Serchio / [...] // Questo è il Nilo / [...] // Questa è la Senna / [...] // Questi sono i miei fiumi / contati nell'Isonzo»): significative certo le affinità di forma, netto il calco; e tuttavia da

5. Per una felice e acuta descrizione del fenomeno nella variabile arcaizzante sette e ottocentesca, si veda L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, 27-28.

considerare saranno anche gli scarti, le dissimiglianze, ai quattro fiumi ungarettiani, sparsi geograficamente fra Europa e Africa (Isonzo, Serchio, Nilo, Senna), corrispondendo infatti i quattro *qui* che inchiodano al proprio paese il giovane (e quasi coetaneo di questo primo Ungaretti) Plinio Martini, *scarpe Bally / vestito Rondi e Kaufmann*, ma impeto, desiderio di *sconfinata libertà ribelle*. E anche altro e piú sottile, che conferma un occhio prensile, assai ricettivo, si coglie a livelli progressivamente piú minuti, come nella spesso rarefatta (seppur mai del tutto assente) interpunzione, caratterizzante la maggior parte delle liriche di *Paese così* (altro, già altro sarà in questo, e non solo in questo, il *Diario forse d'amore*). Chi infatti tornasse a frequentare l'Ungaretti dell'*Allegria* con l'attenzione protesa all'aspetto in questione, troverebbe un deserto interpuntivo pressoché assoluto, solo di rado interrotto da qualche vibrante ma appunto sparuta oasi interrogativa. Piace, insomma, vedere nei versi liminari della prima raccolta, di *Paese così*, anche un tributo, un omaggio a un autore (Ungaretti) e a un libro (*L'Allegria*) tanto rilevanti per l'«accensione» poetica dell'esordiente.

Ma la fresca osservazione sui deittici ('qui' in opposizione e in risposta a 'questo') dice anche di un altro aspetto: ossia che l'apprendistato del poeta è acquisizione, misura, taratura e affinamento di strumenti; è esercizio che comporta costanza nel fare e nel rifare un canto, nel senso di farlo proprio, di *piegarlo* a sé, perché ferma rimane l'esigenza primaria, imprescindibile (per non cadere in vacui vocalizzi) di «organizzare il linguaggio poetico in modo che si adegui alla propria misura d'uomo e non inventare un uomo tale che possa essere espresso da un linguaggio preordinato». Queste ultime, ben significative, sono parole di Plinio Martini, e sono affidate a una nota manoscritta posta sui margini della lunga prefazione stesa da Carlo Bo per *Giorno dopo giorno* di Salvatore Quasimodo, appunto uno di quei volumi dello «Specchio» mondadoriano piú sopra ricordati⁶.

L'indizio piú limpido e rivelatore della vitale esigenza di fare e di rifare un canto e, nel contempo, di *piegarlo* a sé è senza dubbio riconoscibile nei titoli delle poesie: che infatti, in *Paese così*, spesso vengono a coincidere con quelli presenti nei modelli piú strettamente e proficuamente frequentati. Eccone una serie non neutra: *Paese, Aprile, Estiva, Autunno, Allegria, Fratelli, Malinconia, Stanchezza*, titoli che Plinio Martini condivide su tutti con Ungaretti e con Cardarelli, senza dimenticare lo stesso Giorgio Orelli: è insomma un modo di provarsi, di eseguire le proprie variazioni su un tema dato. E che in ciò sia sempre implicito, o latente, l'agonismo, il «gareggiamento», rientra nella natura stessa delle cose; e per noi lo attesta in modo addirittura esplicito proprio l'esemplare di *Nè bianco nè viola*, dove sui margini bassi di un *Risveglio* orelliano nasce, con lieve *variatio*, il *Mattino* di Plinio Martini; o dove in calce al *Paese* di Orelli

6. Di séguito il rinvio puntuale: S. QUASIMODO, *Giorno dopo giorno*, con una introduzione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1949²: l'annotazione manoscritta è a p. 12.

(«Ogni anno è un anno che passa. // Ogni sera c'è un vecchio che si sporge / dalla finestra, capovolge, chiude / silenzioso le imposte. / (Non vedo spesso che un candido braccio). // Le madri sanno lunghe trafitture. / Ma ogni anno che passa è tuttavia // un figliolo che nasce») sorge, fortemente implicato, il *Villaggio di Paese così*: *Grida di rondini in alto / e grida di bimbi felici / torno torno alla chiesa. // Una betulla nana / dall'alto cornicione / si sporge e guarda. / (I piccoli che sanno dello scherzo grazioso?) // Qui / dove null'altro si attende / che quelle grida / sarà piú dolce morire*. Che poi il nuovo canto prenda altre vie, piuttosto divergenti che convergenti, e si possa tramutare pure in controcanto, non è certo eventualità da escludere; e ciò non toglie, tuttavia, che si nutra anche avidamente di quel testo utilizzato come primo reagente al proprio verso: si pensi, ad esempio, agli scarti tonali introdotti nel dettato poetico dall'impiego delle parentesi, tanto presenti e sagacemente dosate in questo primo Orelli, e a cui anche Plinio Martini ricorre con una certa insistenza, come nel *Villaggio* or ora letto per esteso, (*I piccoli che sanno dello scherzo grazioso?*), pure accostabile, con implicazioni rinnovate e anche di piú ampio raggio, ad un'altra parentetica orelliana, da ricondurre alla poesia *Perché si ricomponga ogni silenzio*: «(Sul vecchio ballatoio / la donna dai capelli di lichene / che sa della cornice piú scherzosa / delle pannocchie?)». Orelli, beninteso, si fa qui mediatore e interprete di modi e di scatti montaliani, se si pone mente almeno al memorabile motetto modenese, con chiusa appunto tra parentesi, «dove la parentesi voleva isolare l'esempio e suggerire un tono di voce diverso»⁷: «(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio)»: che poi, si aggiunga, Plinio Martini consegna al suo *Meriggio di Paese così*, e proprio in clausola e dentro parentesi, un piú comune e certo meno prezioso *cane vagabondo*, rientrerà senza dubbio nel novero delle mere coincidenze (per eterogeneità), e tuttavia appare al lettore come un suggestivo cortocircuito intertestuale: (*È un cane vagabondo. / Traversa a sghembo, s'arresta, / scompare*). Altro infatti è il Montale di *Paese così*, piuttosto quello degli *Ossi di seppia* (basterà pensare proprio a un titolo e a una poesia come *Meriggio*), e per giunta non di rado «ungarettizzato», com'è detto acutamente nelle «Postille» al libro che qui si presenta (p. 74). Tornando ora in breve ancora a *Nè bianco nè viola*, all'esordio di Giorgio Orelli, e di nuovo alla sua lirica *Paese*, si potrà osservare come anche aspetti piú circoscritti, ma penetranti, si incidano nella memoria di Martini e piú non l'abbandonino: tale, per produrre un solo esempio, un sostantivo pungente come 'trafittura' che, iscritto nel già ricordato verso orelliano «Le madri sanno lunghe trafitture», trova eco immediata nella seconda poesia di *Paese così*, che sta proprio rimpetto a *Villaggio*, e non a caso intitolata *Madre*, in cui una *vecchietta scura che si reca al tempio porta le trafitture della Madonna*;

7. Così lo stesso Montale, in *Due sciacalli al guinzaglio*, «Corriere della sera», 16 febbraio 1950 (poi in E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, 86; ora anche in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, 1492).

e la memoria persiste ancora piú oltre, in *Primo amore (la bruna trafittura)*, e giungerà infine a toccare anche la poesia inaugurale della seconda raccolta, di *Diario forse d'amore (ma nel cuore una lunga trafittura)*, dove inoltre una posteriore autochiosa del poeta sui margini del proprio esemplare rivelerà in modo esplicito il patente orellismo. Né ciò, peraltro, tratterrà Martini dal ricorrere in futuro, e a piú riprese, alla parola in questione, che verrà perciò a manifestare una sorprendente vitalità nel suo percorso poetico: qui basti averne colto l'origine, la matrice, senza tuttavia che se ne trascuri l'ultimo e definitivo approdo, ma stavolta prosastico, nel *Requiem per zia Domenica*: «Chiacchiere, e in mezzo a quelle la trafittura del nome di Giovanna»⁸.

Vento e grida. Spesso vento e grida in questo *Paese cosí*, il cui *cielo* è chiuso dai *monti (Paesaggio)*. *Grida di rondini e grida di bimbi (Paese; Villaggio; Tramonto d'aprile; Maggio)*, certo, ma anche le straziate grida di una *bestia ferita* nella notte (*Un grido*) o di un maiale sgozzato, *color di sangue rosso (Autunno)*, che di tanto in tanto giungono a spezzare, a lacerare momenti idillicamente o elegiacamente piú riposati. O ancora, e su tutti, il sofferto grido claustrofobico dello stesso poeta, che può tramutare l'altrimenti *disperazione quieta (Primo amore)* di chi *sconta una vita / ineluttabilmente arginata (Torrente)* in ribellione, in desiderio di fuga, in anelito impaziente di altri cieli, di altri mondi (*Ma un po' piú a lungo dura nel mio cuore / una scintilla d'altri mondi*; è il distico che suggella *Sera sulle alpi*). Aneliti, desideri, impeti, si capisce, tipici anch'essi degli esordi, e propri pertanto pure di giovinezze letterariamente piú illustri, che gridano l'insufficienza, l'angustia dei luoghi dell'origine, tanto da rendere in certo modo universale, come una categoria dello spirito, la Wolfsegg di un personaggio memorabile di Thomas Bernhard, perché (cosí appunto il Franz Josef Murau bernhardiano) «tutti portiamo una Wolfsegg in noi e abbiamo la volontà di estinguerla per la nostra salvezza, volendo metterla per iscritto vogliamo annientarla, estinguerla», ma solo raramente «abbiamo la forza per una tale estinzione». E l'impeto piú radicale di Martini, in questa direzione, è affidato proprio alla già ricordata poesia inaugurale della raccolta, *Paese*, che, come detto, assume per piú aspetti una valenza programmaticamente rilevante: *Cancellarti paese maledetto / con un colpo di spugna: / scatenarmi come tempesta / gettarmi in un urlo / di sangue / di fiamma / di maledizione / toccando le vette gli abissi / e poi svanire senza solco alcuno / ma un attimo solo / un attimo esser vissuto gigante*.

Ma poi c'è il vento, «forse l'oggetto poetico piú insistente» di *Paese cosí* (cfr. «Postille», p. 69), ed è spirito vitale, elemento di freschezza e leggerezza salvifiche,

8. P. MARTINI, *Requiem per zia Domenica*, Milano, Il Formichiere, 1976, 15. E ancora: poco piú oltre nel romanzo (p. 25), «trafiggente» è il ricordo («le madri montanare le quali [...] conservano piú trafiggente il ricordo del figlio lontano, il bisogno di quell'affetto perduto»): sempre di madre, come nel capostipite orelliano e nel piú antico (e già citato) impiego di Martini. «Madri trafitte nell'attesa» ricorrono ancora in una poesia del 1955, *Lamento per la mia valle* («Giornale del Popolo», 3 ottobre 1956, p. 3; ora in P. MARTINI, *Nessuno ha pregato per noi. Interventi pubblici 1957-1977*, a cura di I. Domenighetti, Locarno, Dadò, 1999, 53), a rinsaldare e certificare una volta di piú l'appartenenza di «traffiggere» al campo semantico letterariamente piú attivo in Plinio Martini, quello del «rin crescere».

brezza primaverile (Stanchezza), brezza fanciulla, che rincorre tra i vicoli / lo strascico del velo / di sposa trasparente (Favoletta), e cui anche si affida la poesia, il canto, parola mormorata al vento / e subito dispersa (Aspirazione): per questo, il vento non si deve placare mai, perché se si arresta, così infatti in Paesaggio, è la fine del mondo, o cala immedicabile la solitudine, come nella poesia che apre la terza sezione della raccolta, «Il sole indifferente», e intitolata Sera: E sempre questa solitudine / come una vela in mare / senza vento. Ed ecco allora, quando il vento tace, tornare con discrezione a vibrare il canto leopardiano che si rivela essere più caro a Martini, La sera del dì di festa, di cui qui agisce, pur per sottile lampeggiamento, la magica e incantata apertura omerica, «Dolce e chiara è la notte e senza vento» (la placida solennità del polisindeto essendo surrogata, nel caso, dallo stacco che isola il quadrisillabo in verso a sé: come una vela in mare / senza vento); ma La sera del dì di festa è testo assai ben presente anche altrove in Paese così, come, ad esempio, in Uomo che passa: Uomo che passa / attesa che si spegne / a poco a poco / in delusioni / sempre più fioche // come la brace del camino / che a sera / morendo a poco a poco / vive. Il nesso, stavolta, si instaura non più con l'attacco, ma con la chiusa della Sera leopardiana, importando anche analogie per così dire di situazione: «ed alla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco / già similmente mi stringeva il core». E neppure il grido di protesta del più volte citato Paese pare estraneo al fascino tenace di questo Leopardi, se è vero che quel perentorio verso di Martini Anche il dolore m'hanno negato ha movenze non dissimili da questi altri leopardiani e celeberrimi: «A te la speme / nego, mi disse, anche la speme». Ma si dirà di più: perché la Sera del dì di festa riemerge con forza anche nelle Ultime, a testimonianza di una memoria abitata proficuamente da quelle immagini, e come ancora a ribadire quanto le prime letture, nel caso scolastiche, segnino a fondo la memoria dello scrittore, benché l'arricchita esperienza e le nuove frequentazioni abbiano nel frattempo maturato altre soluzioni espressive: Ditemi pessimismo e vi dirò Leopardi, / una vecchia abitudine scolastica. / Ma tanto nero non fu / se con irripetibile accento / seppe dire notte e vento. La grandezza del Leopardi, insomma, ormai a distanza di anni dalle Prime, sarà riassunta ancora proprio evocando le parole di quell'indimenticabile attacco, «Dolce e chiara è la notte e senza vento». Questo delle Ultime, si aggiunga in coda, sarà certo un Plinio Martini più epigrammatico e sentenzioso, che soprattutto subirà il fascino del tardo (ma per allora freschissimo) Montale di Satura, quel Montale che dopo avere dato il recto ora dava il verso di se stesso, e che nella ripresa e nel rinnovamento della poesia di Martini finirà per esercitare una funzione (fatte, s'intende, le debite proporzioni) accostabile a quella genericamente riconosciuta a Gadda per il prosatore, nel trapasso dal Fondo del sacco al Requiem per zia Domenica.

Non soltanto nelle Ultime giunge l'eco delle Prime, ma certo anche nel prosatore maturo, nei cui dintorni infatti si compirà il nostro breve viaggio. Perché la

prosa di Plinio Martini, com'è ben noto⁹, risulta spesso nutrita dalla poesia (dalla propria, anche cronologicamente remota, e dall'altrui), al contrario del celebre detto del Padre Paciaudi riferito dall'Alfieri, secondo cui la prosa sarebbe, a rovescio, la «nutrice» del verso. Mi concederò soltanto un assaggio, proponendo la lettura di un brano che si potrà definire paradigmatico, e che oltretutto tratta di un tema dei più ricorrenti nell'opera martiniana (e muove fin dal principio, come si vedrà), il tema della mazza, ossia «la dotta e complessa operazione di uccidere il maiale». Si tratta di un testo quasi estremo, andato a stampa una prima volta su «Cooperazione» il 27 ottobre 1977 e poi incluso nella raccolta *Delle streghe ed altro*, apparsa postuma nel 1979 ma interamente progettata dall'autore, sempre con il titolo *In memoria di Ambrogio*. Da ultimo è confluito nella *Corona dei cristiani*, come tassello iniziale nel riordino che di quell'ultimo libro, rimasto incompiuto allo stato di episodi diversamente elaborati, ha proposto Alessandro Martini:

La mazza, vale a dire la dotta e complessa operazione di uccidere il maiale, con tutto quello che ne consegue e che soltanto gli addetti ai lavori conoscono bene, assumeva forme quasi rituali, di festa pagana, ed era decisa guardando la luna e i pianeti; i quali nella loro astrale lontananza e misterioso inseguire le piste infinite del cielo, destinano la crescita dei vegetali, la stagionatura del legno e dei salami, e magari anche il malumore della moglie [...]. Una festa allegra e laboriosa che mobilitava una famiglia intera al comando del bravo norcino; chi ci pativa era soltanto la donna che aveva amorevolmente allevato il maiale, e ora doveva chiamarlo lungo un sentiero di fiuto diverso e allarmante, allettandolo con un'ultima offerta di patate tiepide: quasi sempre respinte dal condannato, che rituffava il testone e il grifo nell'annusamento del terreno, con rumorose soffiature e ispirazioni; la terra era ancora annusata dal partente intento all'atto conoscitivo, come Archimede su pergamene quando il feroce romano già frugava nell'atrio: oscuri presentimenti lo assalivano però all'entrata del vicolo cieco dove si ammazzava, e insospettito prima e fieramente risentito poi, risollevato il testone a guatare con rai fulminei di sotto le orecchie spalancate, lanciava il suo tondo peso in un estremo tentativo di fuga: mossa purtroppo prevista dai carnefici, e scongiurata con opportuni appostamenti strategici. Dopo di che la massaia, con il fiato grosso, già trepida di materni affetti che sembrava trattenere e proteggere portandosi le mani al seno, scantonava, turandosi le orecchie a non udire il lacerante urlo, strozzato in fondo dal gorgoglio del sangue. Il grido correva fra le case, sorprendendo altre massaie intente ad altre cure: ma l'evocazione era anche ricordanza di tavolate odorose e di affetti maturati nelle sere d'inverno: un po' come il cuculo fra un'acquata e un arcobaleno annuncia un'altra stagione, l'estate che divaga, e nel suo canto c'è la malinconia del tempo perduto¹⁰.

Il brano (e qualche sua frangia che qui si è tralasciata) è come la riscrittura di un breve articolo pubblicato da Plinio Martini su «Cooperazione» il 13 novembre 1965, con il titolo *La mazza* (poi ristampato nella recente raccolta *Nessuno ha pregato per noi*): riscrittura che innesta su quel testo prevalentemente referenziale, ma già con ben visibili potenzialità, uno spettro variegato, e di notevole escursione, di voci e di registri, una ricca polifonia, diremmo noi ora bachtiniana, che si coglie a prima lettura o, e fa lo stesso, a primo ascolto. Qui importerà soprattutto il nutrimento offerto dalla poesia a questa prosa (ed è parte per più aspetti rilevante):

9. Cfr. almeno la recensione di A. ROSSI al *Requiem per zia Domenica* («Scuola Ticinese», n. 56, 1977, 17), e A. MARTINI, *Sulla ripresa poetica di Plinio Martini tra «Il fondo del sacco» e «Requiem per zia Domenica» (1971-1973)*, «Verbanus», VIII (1987), 35-41.

10. P. MARTINI, *Corona dei Cristiani*, a cura di A. Martini. Illustrazioni di N. Six, Locarno, Daddò, 1993, 36-39.

e si tornerà allora fino a un componimento delle *Prime*, di *Paese così. Autunno* (fra le voci di questa polifonia c'è infatti pure quella del giovane Martini), dove per la prima volta (delle molte di poi) era corso per i vicoli il grido dolentemente sgozzato del maiale: *Avaro vecchio e di lunga sapienza / giovane sei di malinconia; / lo sento nei richiami a soprassalto / delle gazze nel bosco, / e nel grido sgozzato del maiale / quando passa di sera fra le case / color di sangue rosso*. Ma il nesso tematico, e in parte rappresentativo, trascina con sé, un venticinquennio più tardi, anche una memoria più sottile, di dettaglio, di quella poesia degli esordi (e, nel caso, memoria forse non meno decisiva), accertabile almeno nella tenace persistenza, in identico contesto, di uno stesso verbo ('divagare') applicato a un analogo fatto stagionale: *Autunno portato dal vento / che un poco sa di fuoco e un po' di neve / sei la stagione che divaga / serenamente*. Così la poesia: e così invece nella prosa appena letta, che mantiene (si noterà), per la parte che interessa, una misura sillabica del tutto canonica, tramutandola, dentro inciso, in settenario: «un po' come il cuculo fra un'acquata e un arcobaleno annuncia un'altra stagione, *l'estate che divaga*, e nel suo canto c'è la malinconia del tempo perduto» (ecco il verso che nutre la prosa). E 'divagare' pare qui verbo di ascendenza cardarelliana, come cardarelliano è il titolo *Autunno*: e, ancora in Cardarelli, il giovane Martini aveva trovato sicure convergenze di toni e di modi, non da ultimo per la comune e poi costante attenzione ai cicli stagionali, appunto prediletti soprattutto nei momenti di trapasso.

Ma certo questa prosa di Martini si nutre pure del verso altrui, immettendo in un reticolo tematico non sublime (è il meno che si possa dire) lacerti poetici di tutt'altra estrazione, come indicano bastantemente i «rai fulminei» del maiale («e insospettito prima e fieramente risentito poi, risollevato il testone a guatare con rai fulminei di sotto le orecchie spalancate»), presi a prestito nientemeno che dal *Cinque maggio* manzoniano, dove i «rai fulminei» sono, beninteso, caratteristica prima di Napoleone, anche lui ormai un vinto, né più né meno del maiale in quel «vicolo cieco»; il quale «vicolo cieco», si aggiunga, nel costante cozzo dei registri pare dal canto suo risemantizzare il prezioso, e desueto, «guatare» («oscuri presentimenti lo assalivano però all'entrata del vicolo cieco dove si ammazzava, e insospettito prima e fieramente risentito poi, risollevato il testone a guatare con rai fulminei di sotto le orecchie spalancate»); «guatare», che potrebbe veicolare a sua volta una memoria carducciana, anch'essa scolasticamente ben attestata, come quella dell'*Idillio maremmano*, dove un bufalo inseguito «salta fra la macchia e sosta e guata». E ancora: quell'«urlo lacerante, strozzato in fondo dal gorgoglio del sangue» ha sonorità aspramente dantesche («Quest'inno si gorgogliano nella strozza»; *Inferno* VII 125), come più limpidamente leopardiano è invece l'intarsio idillico di parole quali «ricordanze», quali «odorose»¹¹.

11. In modo analogo, nel *Requiem per zia Domenica*, il Leopardi, quando evocato, fa scattare una stretta aderenza lessicale, sempre toccando tasti scolasticamente proverbiali: «E si era anche portato, per i giorni piovosi, un'edizione scolastica dei canti leopardiani, dove andava vagheggiando la sua sventura, con profondissimi sospiri per Silvie e Nerine inesistenti» (p. 41); «Ma lui su quel nome aveva già trasferito tutti i suoi pensieri soavi, le speranze e i cori [...]» (p. 49).

Queste le fitte voci (fra cui la stessa del giovane Martini poeta, affettivamente tenace) con cui la nuova prosa ribadisce la sua attitudine ad ospitare la tradizione poetica (per lo piú di scolastica elezione), pur in contesto, come accennato, talvolta dolentemente e accesamente parodico. Ma questo, si capisce, non è che un frettoloso assaggio, e valga tuttavia come invito perché si torni ad assaporare pagine in ogni senso gustose, che realizzano davvero, su carta, il non banale intento di fare della mazza una «dotta e complessa operazione».