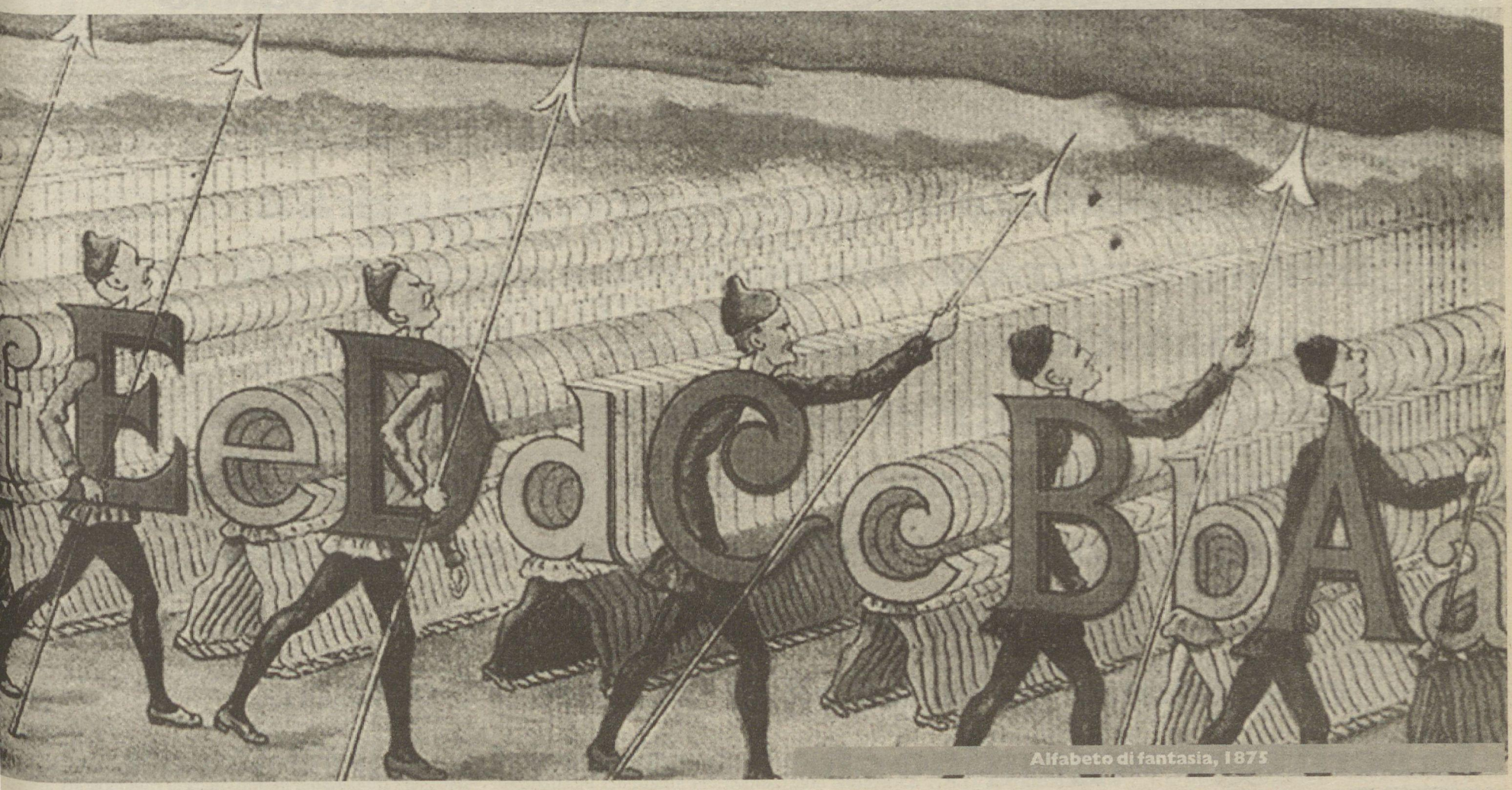
sul fronte della vita



Alfabeto di fantasia, 1875

Metrica di un agire febbrile

GIANNI D'ELIA

RECENTEMENTE , a un incontro, qualcuno ha storto il naso davanti alla descrizione metrica di una poesia. Come se si parlasse d'altro. Come se il respiro di un corpo psichico non abitasse i versi. Come se il compito del lettore non fosse quello di tentare di risalire alla coerenza del testo, all'intreccio tra ritmo e sintassi, forma e pensiero. Ed è proprio la prima cosa che colpisce, invece, e fa riconoscere un autore. Ed è anche il caso delle nuove poesie di Pietro Ingrao.

Già nella raccolta del 1986, *Il dubbio dei vincitori* , ciò che risaltava era la cultura poetica che abitava quei versi, probabilmente formatasi sulla frequentazione dell'opera di Ungaretti e di Montale. Ne veniva un'impressione di energia metrica, di spinta metaforica, di intonazione ottativa.

Per l'asprezza sintattica, il nuovo libro *L'alta febbre del fare* , farebbe spendere anche il nome e la durezza spirituale di Rebora, prima della conversione, quando agita l'attesa del divino nella perorazione sociale. Se andiamo a vedere meglio, però, tutti questi apporti plausibili convergono in un'idea elevata della poesia e in una pratica del verso che rinviano a un contraddittorio classicismo metrico.

L'impreparazione umana ai nuovi tempi, cuore della tematica di Ingrao, procede infatti su un riutilizzo battente del verso tradizionale (endecasillabi e settenari), ma slogato continuamente dalla sintassi, che si oppone al «canto». In molte poesie, si potrebbe parlare di un leopardismo metrico (il modello è il sincopato ritmico di *A se stesso*); dove poesia sentimentale sta per poesia filosofica, e la discordanza assidua tra ritmo e sintassi frutta quella prosasticità, che è il nesso tra rallentamento meditativo e sintesi di velocità gnomica.

Frase spezzata dal verso, verso segnato dalla punteggiatura e dalle pause finali che vi s'intromettono al centro, il modo di procedere è quello della contraddizione filosofica, che s'incarna nel linguaggio poetico e lo segna. Un' *altra* prosa.

Il dissidio storia/natura, l'ansia di percepire, la quiete arsa del contemplare, disegnano l'altezza febbrile del fare, dell'agire come preparazione e svisceramento tra corpi amati e conflitti patiti. Il desiderio abita queste poesie notturne, tra fisicità conclamata e sua denegazione, perché non si può mai dimenticare la legge dell'equivalenza generale tra vita e merce, né quella psichica che governa la rimozione, e cioé l'ordine «*di chi comanda il tempo e i sospiri*».

La stessa poesia è allora *atto*, drammatizzato, di una controversia fissata dal settenario del titolo, che dà il tono esatto alla raccolta: la posposizione del sostantivo, segno di letterarietà, dice l'elevatezza della febbre politica che attinge alla lingua poetica, per le sue stranianti «prediche serali».

La letterarietà di Ingrao, si vuole dire, è strumentale alla comunicazione, come il tramite di un collegamento capace di inscenare, meglio di un saggio o di un articolo, il colpo d'occhio sull'epoca, il campo totale dell'esperienza. Uno dei molti esempi riguarda l'ossessione della rete stradale che imbraca la terra (destinataria di una bellissima poesia): «*Le autostrade in fuga/ sulla pellicola della terra*», «*come/ dall'uno all'altro polo/ la ghirlanda delle autostrade*».

Verbo ricorrente è *sporgersi* , affacciarsi all'attimo di una durata esiziale, fosse anche per constatare il fiato sporco della «caccia umana» (come nella poesia di guerra a pagina 53). Sostantivo ossessivo è *quiete* (e suoi aggettivali).

Lo schema retorico delle poesie di Ingrao è fondato su un impeto imperativo e sul vocativo morale: destinatari concreti, cui ci si rivolge, per attenzione e allertamento. Dalla dilatazione semantica della parola isolata (il «così nuda» che chiude una lirica visione della neve) alla sintassi alta e ellittica («*il desolato desiderio/ di stringerci nella parola*»), non si dà fuoriuscita dal primitivo ungarettismo che non combaci con il nodo retorico di un canto trattenuto. Ma si è già altrove, oltre il novecentismo.

Il poeta come voce del lontano e del disperso, come creatura dell'attenzione sobillata, non rinuncia all'allegorismo civile per la vita interiore, ed è il segno qui dell'oltrepassamento che Ingrao compie di ogni concezione solo «pura» della poesia. Si veda ad esempio l'ottimo *I governatori* .

Resta da dire la grande libertà dell'immaginazione che circola in questi brevi componimenti dissonanti, il cortocircuito di mondo e cosmo, superficie e profondo; come un surrealismo sintattico, riconoscibile nella proliferazione brada di certe immagini, «tradotte» in iterazioni e ripetizioni di nomi e costrutti («*Cadono...cadono...cadono*»).

Un nucleo di disordine, di discordanza associativa, percorre le immagini, che si ricompongono nella dizione. Verrebbe da epitetare: avanguardia del cuore, restaurazione della forma, anche in senso tecnico-ungarettiano: la lettura continuata di due versi brevi restituisce infatti spesso l'endecasillabo («*le folli corse nostre/ nell'agire*»), prestandosi a una doppia lezione di scomposizione innovativa e di ricomposizione implicita.

Forse a indicare di nuovo l'unione di cuore e discorso, entrambi spezzati; a voler testimoniare il sentimento della lacerazione in una forma franta, la vanità del tutto nella solidarietà necessaria, leopardianamente nata dalle ceneri del nichilismo. Un'armonia da ricostruire, insieme al lettore.