

ALFONSO GATTO

POESIE

Scelte e commentate da

Andrea Matucci

 EDIZIONI
HELICON

Tutti parlano del proprio cuore
Tutti tacciono col proprio cuore

Alfonso Gatto
da *Amore della vita*, 1944

I testi delle poesie di Alfonso Gatto, e i riferimenti alla sua vicenda biografica sparsi nel commento, sono tratti da Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2015.

Questo volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università di Siena.

© Copyright
Stampato in Italia / Printed in Italy
Tutti i diritti riservati

Edizioni Helicon s.a.s.
Sede legale: Via Monte Cervino, 25- 52100 Arezzo
Sede operativa: Via Roma, 172 - 52014 Poppi (Ar)
Tel. / Fax 0575 520496
www.edizionihelicon.it
edizionihelicon@gmail.com
L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto di loro competenza.

Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*
© 2015 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Voglio che la poesia sia la sola a dire chi sono,
come sono vissuto e perché,
con la naturalezza che le è propria.
Da ragazzo, ero io solo a dare un volto ai poeti,
a volere che fossero proprio così, quali io li vedevo.
Sarò lieto se cercherete di immaginarmi a modo vostro,
e con l'aiuto delle mie sole parole.

Alfonso Gatto,
da *Preambolo dell'autore al servizio della sua poesia*,
1972

1. Poesia

*In ogni gioia breve e netta scorgo il mio pericolo.
Circolo chiuso ad ogni essere è l'amore che lo regge.
Tendo a questo dubbio intero, a un divieto in cui
cogliere il sospetto e la lusinga del mio movimento.
Universo che mi spazia e m'isola, poesia.*

*

La prima raccolta di Alfonso Gatto, *Isola*, viene pubblicata nel 1932 ad Avellino, ed è un misto di prose e di poesie, secondo un modello che, se si può fare risalire addirittura alla *Vita Nuova* di Dante Alighieri, era stato recentemente riscoperto da Dino Campana nei suoi *Canti Orfici* (1914), sull'onda del vasto uso della prosa poetica che avevano proposto i simbolisti francesi. *Isola* inizia proprio con una prosa – a meno che non si voglia considerare queste cinque righe come una serie di cinque versi ipermetri, l'ambiguità è come vedremo una costante – intitolata significativamente *Poesia* e scritta in corsivo: qui il modello è il Montale degli *Ossi di seppia* (1925), che aveva messo in corsivo la prima poesia della raccolta, *In limine*, intendendo con questo attribuirle una chiara funzione introduttiva e di “soglia”. Identico è l'intento di Gatto, dunque, ribadito dal titolo del breve pezzo e dal quinto rigo, dove della «poesia», appunto, si dà una breve e incisiva definizione soggettiva, vera e pro-

pria dichiarazione ad uso di un lettore che si accinge ad entrare nel mondo del giovane poeta, nato a Salerno nel 1909.

*

La prima cosa che l'autore ci dice è che scorge, sente una sensazione di pericolo in ogni gioia breve e netta, decisamente individuabile, come se avesse in qualche modo paura delle emozioni profonde ma momentanee. Poi, senza nessun evidente nesso concettuale, afferma che l'amore regge ogni essere, ma lo tiene anche in un circolo chiuso. Viene da pensare che si voglia lavorare, in modo forse un po' provocatorio, su due contraddizioni: da un lato ci si mette in guardia nei confronti delle emozioni per così dire fulminee, che sono sempre state il campo privilegiato della poesia lirica («naufregar m'è dolce...») e dall'altro si nega all'amore la sua caratteristica fondamentale di rapporto e di apertura all'altro da sé, di nuovo oscurando o almeno distorcendo il tema principe della stessa poesia lirica, comunemente e tradizionalmente intesa.

Il terzo rigo va a capo senza la giustificazione di un punto, e questo avvalorava il sospetto di una "metrica" per versi lunghi, senza contare che la sequenza «a un divieto in cui cogliere il sospetto / e la lusinga del mio movimento» mostra l'andamento di due perfetti endecasillabi, il primo di sesta (cioè con l'accento principale sulla sesta sillaba), il secondo di quarta, come nei due più famosi *incipit* della no-

stra poesia: quello della *Commedia* e quello dell'*In-finito*. In ogni caso nel quarto e quinto rigo Gatto ci parla di un tendere, di un movimento che nasce da un dubbio intero, interamente coinvolgente, e giunge a un divieto, perfino a un sospetto, ma anche a una lusinga, quasi un autocompiacimento. Finché la voluta oscurità di tutte queste contraddizioni si scioglie nella definizione come si diceva soggettiva della poesia: essa è un universo, un tutto, che da un lato spazia il poeta, lo allarga, lo rende sensibile e partecipa di quel tutto, ma dall'altro lo isola, lo chiude in quel circolo chiuso con cui si apriva il secondo rigo e che, come si è visto, è paradossalmente l'amore che regge ogni essere. «Isola» come titolo della raccolta dunque questo significa, in un inizio orgoglioso, provocatoriamente contraddittorio, si direbbe. Ma come sempre l'introduzione andrà riletta alla fine del percorso, o almeno più in là.

2. Notte

Tremo d'esile vena per lontane
arie di suono, mi lusingo in volto.
Come alleviate toccano le vane
solitudini il cielo vuoto, ascolto.

- 5 Lungo sereno dileguano piane
voci apparenti nel mondo sepolto:
m'adeguano nel sonno di montane
bare odorose, ed il cuore n'è folto.

*

Due quartine di endecasillabi divise da un punto.
Schema di rime regolare ABAB

*

1-2: Nelle prime tre parole l'accento ribattuto sulla *e* della prima sillaba (*tremo d'esile vena*) sostiene la confessione di un tremore che non può non ricordare quello dantesco: «ella mi fa tremar le vene e i polsi». Siamo alla fine del primo canto dell'*Inferno* e anche Dante, quando scrisse queste parole, si trovava all'inizio del suo viaggio poetico. Allo stesso tempo un omaggio al grande padre e, insieme a lui, un'ammissione di debolezza. Ma è veramente debolezza, timidezza o paura quella che qui Gatto esprime? La causa di quel tremore è infatti riman-

data a una vaga sensazione uditiva, sottolineata dall'assonanza *a-e* in *enjambement*: *lontane / arie*, e termina in un lusingarsi, in un autocompiacimento identico a quello espresso nel quarto rigo di *Poesia*. Mentre la parola «suono», pervadendo le arie di cui sopra, lancia un'assonanza – appunto – *o-o* che viene sostenuta e ribadita non solo dalle quattro rime B (così come le quattro rime A sostengono e ribadiscono l'assonanza *a-e*), ma anche da «vuoto», «mondo», «sonno» e infine «odorose»: una vera e propria nota dominante che prolunga per tutto il breve testo il suono di quelle indefinite arie. 3-4: Al suono corrisponde l'ascolto, nel terzo verbo alla prima persona che conclude la prima quartina, e definisce la provenienza del suono stesso: nasce dal modo in cui vane solitudini toccano il cielo vuoto. Quasi un suono del silenzio, in una perfetta corrispondenza fra la solitudine e l'assenza della terra e del cielo, ma la parola più importante è *alleviate*, che va in assonanza *a-e* (la stessa delle *lontane arie*) con *vane* in rima e mantiene un senso di leggerezza e di positività della precedente lusinga. 5-6: Nel primo verso della seconda quartina ascoltiamo un altro suono: quello costantemente ripetuto di vocale + nasale: *lungo sereno dileguano piane*. Sembrano le due note insistentemente ripetute dagli archi all'inizio del secondo concerto di Rachmaninov: l'effetto di lontananza è esattamente lo stesso. Poi nella vaghezza di quel suono appaiono voci, sono forse umane, abitano le vane solitudini e appartengono a un mondo sepolto: il cielo sembra

scomparso, ma i due punti spingono ai versi successivi, quelli finali.

7-8: le voci adeguano il poeta (la rima con dileguano del v. 5 lo apparenta a una infinita lontananza) al sonno di *montane bare* odorose, dove si nota che la stessa assonanza *a-e* che si ascoltava fra primo e secondo verso e che appartiene alle rime A si ripete, nei versi specularmente opposti, sottolineata nello stesso modo dall'*enjambement*. L'uso straniante delle preposizioni «nel» e «di» non fa capire, non vuole far capire se il sonno è del soggetto parlante o delle *montane bare*: se questa poesia è il “racconto” di un addormentarsi, questo altro non è che un lieve, piacevole, autocompiaciuto abbandono al tutto. Nella parola «bare» ci si mantiene infatti nel campo semantico della morte, aperto da quel mondo sepolto, ma l'ultima nota è gioiosa, il cuore n'è folto, e le montagne osservate di notte, come vuole il titolo, sono il confine fra basso e alto, fra le vane solitudini e il cielo vuoto. Se di morte si tratta, dunque, non è la fine, l'abbandono della vita e del mondo, ma, forse, proprio il suo contrario, un fondersi con il tutto: universo che mi spazia, poesia, come recita l'ultimo rigo della prosa precedente.

*

Due anni dopo *Acque e terre* del poco più anziano Quasimodo, contemporaneamente all'*Oboe sommerso* dello stesso, e tre anni prima de *La barca* del più giovane Luzi, Alfonso Gatto scende in campo

non meno agguerrito, caricando quasi esageratamente i primi due testi della sua raccolta di tutto quello che la poesia ha da essere, con l'entusiasmo e il coraggio che solo un giovane di ventitré anni può avere. La poesia è innanzi tutto raffinatezza tecnica e competenza di versificazione, come argine al fascino, ma anche forse alla troppa facilità del verso libero; poi è di conseguenza musica, nella profonda ricerca fonica di questo piccolo gioiello di otto versi così sonoro da fare invidia a un piccolo spartito; poi è, di nuovo conseguentemente, portatrice di un messaggio che sfugge alla razionalità e all'oggettivazione, perché appunto le parole si scelgono per come suonano almeno quanto per ciò che significano: questo, insieme all'uso straniante dei plurali (arie, solitudini, voci) e delle preposizioni, «isola» il poeta nell'espressione dell'inesprimibile, in un mondo di sensazioni che deliberatamente rifiuta l'ordine e la chiarezza comunicativa per navigare in un universo interiore che, nella sua indeterminatezza ma anche nella sua profondità, finisce per essere penetrante e unanimemente condivisibile, come lo è quello espresso da un musicista. Ciò che Alfonso Gatto cercava, nella prima poesia della sua prima raccolta, è produrre quasi il manifesto di un tempo poetico, di un modo di fare poesia nel quale insieme ad altri si riconosce, e che di lì a poco si chiamerà Ermetismo.

3. Corso

Al crepuscolo la città s'incava nel cielo vuoto, ha una sua luce fredda ed incisiva in cui pesa reale e deserta: sembra che si affronti e si domini silenziosa. Ma repentinamente si disarticola nelle sue luci, s'apre a gridi nelle strade: perde la sua solitudine ed il cielo.

Si delude la speranza: al crepuscolo sentivo di divenire inanimato ed eterno, con la città giunto al silenzio, e liberato nel mio profilo come le montagne. Ora, ripreso dal movimento, vivo: e senza distacco non mi posso vedere ed escludere. Perdo lo spazio nei luoghi, ed il silenzio e il suo infinito nelle occasioni del tempo: io stesso casuale in brevi sguardi di cose vere, in ascolto di voci. E sicuro di dubbi senza attenderli immanenti ed assoluti in un unico divieto. Sempre giungo al punto di risolvermi in un volto sereno e di temerlo: ricordo l'elezione perduta come una nascita in cui finalmente dovrò morire.

*

Si completa con questa prosa la "presentazione" della raccolta, e la definizione delle sue tematiche: Gatto ci mostra l'attimo breve del crepuscolo, l'istante fra la fine della luce e l'inizio del buio in cui la città si incava, si incide, pesa in se stessa reale, deserta e silenziosa. Ma è un attimo: le luci si accendono, le strade si popolano di nuovo, tutto

perde quella solitudine, anzi direi quelle vane solitudini che l'apparentano al cielo vuoto. E l'io in quell'attimo sentiva di diventare inanimato ed eterno – cioè di morire –, di unirsi al silenzio, adeguarsi nel sonno al profilo delle montagne. Ma ora, reinserito nel movimento della vita, lui stesso è vivo, esiste nel confronto con l'altro da sé, tornano le occasioni del tempo nelle quali si perde lo spazio, si perde il silenzio. Sono evidentemente gli stessi elementi di *Notte*, che proprio su quell'attimo di fusione col tutto si concentrava. In quell'attimo di crepuscolo Gatto vede una uscita dalla vita, dal suo divenire, e una speranza di accesso a una dimensione eterna e libera come quella delle montagne. «Morire» significa dunque per il poeta proprio questo: liberarsi dal movimento, dal confronto e dall'esclusione reciproca con l'altro, per giungere a un eterno essere dove si rompe la catena causale delle cose vere. Torna così, nelle ultime righe, anche il dubbio di *Poesia*, che può diventare immanente e assoluto, cioè intero, come là si diceva, solo in questa "morte"; altrimenti, perso nel normale flusso del divenire, può dare solo l'ovvia sicurezza di esistere. Ecco le «occasioni», per anticipare Montale, della poesia: sperare e allo stesso tempo temere di giungere al punto della assoluta serenità, perché l'elezione perduta è forse la scelta dimenticata di essere poeta: una nascita che finalmente porterà alla morte, cioè all'immersione nell'essere del mondo, al di là e al di sopra del suo divenire.

4. Amore

Nella sera armoniosa che rivela
favole calme e sogni al mio passato
l'amore così timido mi svela
desideri perduti, quasi il fiato

5 delle prime parole in cui si vela
idillio eterno il mondo immaginato.
O di silenzio calda già s'inciela
la rondine nel volo e l'incantato

fanciullo lascia a scorgere serena
10 la notte che all'oriente s'allontana.
E del mio cuore nulla saprò dire

ad altri mai, fu tenero ed in piena
di sua pietà travolto lasciò vana
memoria al tempo, un sogno di morire.

*

Sonetto perfettamente regolare con schema di rime
ABAB-ABAB-CDE-CDE

*

1-6 Nella forma classica del sonetto, che ribadisce,
anche se in questo solo esempio nella raccolta, l'af-
fezione di Gatto per la regolarità tradizionale della

metrica, il dettato iniziale è molto più semplice che
nelle due quartine di Notte. È una sera armoniosa,
tranquilla, serena, che spinge al ricordo sotto for-
ma di favole e sogni, e consente all'amore, anche
nella sua timidezza, di svelare desideri perduti, di
tornare al fiato / delle prime parole: qui, in questo
bellissimo *enjambement* di legame fra le due quar-
tine, il centro poetico dell'inizio, il ritorno a quella
elezione perduta della prosa precedente in cui il
mondo si presentava come un idillio eterno.

7-10 I quattro versi centrali, che uniscono le quar-
tine e alle terzine – anche attraverso l'altro non
meno bello *enjambement* incantato / fanciullo –
vanno in opposizione, attraverso la disgiuntiva «o»,
ai primi sei versi. Perché? Forse perché il soggetto
che parla non è più quello presente che incontra il
suo passato, ma proprio l'incantato fanciullo, rie-
merso in un eterno presente, sottrattosi alle leggi
del divenire, che sovrappone alla sera armoniosa
del qui e ora della scrittura la sua notte altrettanto
serena, quando nel caldo silenzio una rondine s'in-
ciela (come la Santa Chiara del III canto del *Para-
diso* dantesco) e nella pacata allitterazione della «s»
(lascia a scorgere serena) lo invita ad addentrarsi
nel rassicurante buio dell'oriente, oppure nell'an-
cora più rassicurante alba che allontana la notte:
lo scarto temporale fra sera e alba fra le due scene
avvalorerebbe il più grande scarto temporale fra
presente e passato.

11-14 Quando dunque alla fine l'io afferma netta-
mente se stesso (del mio cuore) non è né quello del