



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Italianistica
Ciclo XXV
Anno di discussione 2014**

Il “trobar leu” di Fernando Bandini

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/11
Tesi di Dottorato di Stefano Tonon, matricola 793538**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Tiziano Zanato

Tutore del Dottorando

Prof.ssa Ricciarda Ricorda

INDICE

Introduzione	p. 7
1 – Gli esordi poetici di Bandini	p. 11
1 – L’infanzia del poeta e il rapporto con Vicenza	p. 11
2 – L’esperienza del collegio e la scoperta di Pascoli	p. 14
3 – Vicenza nel dopoguerra: il <i>Calibano</i> e l’impegno politico	p. 18
4 – La passione per la poesia e l’esordio di <i>Una ruota la notte</i>	p. 24
5 – La prima raccolta: <i>Pianeta dell’infanzia</i> (1958)	p. 28
5.1 – Aspetti linguistici e stilistici	p. 31
5.2 – Tematiche principali	p. 36
2 – <i>In modo lampante</i> (1962)	p. 57
1 – La genesi dell’opera e il rapporto con Neri Pozza	p. 57
2 – Aspetti linguistici e stilistici	p. 61
3 – La riflessione sulla poesia	p. 69
4 – Il filone elegiaco	p. 81
5 – Il filone satirico	p. 85
6 – Il rapporto con Vicenza	p. 88
3 – <i>Per partito preso</i> (1965)	p. 105
1 – La struttura e lo stile dell’opera	p. 108
2 – <i>Neve e tuono</i>	p. 133
3 – <i>Per partito preso</i>	p. 162
4 – <i>Difesa</i>	p. 183
4 – <i>Sacrum hiemale</i> (1965)	p. 189

5 – <i>Memoria del futuro</i> (1969)	p. 203
1 – La genesi della raccolta	p. 203
2 – Lo stile e la struttura dell’opera	p. 212
2.1 – La sezione antologica	p. 213
2.2. – <i>Spade di legno</i>	p. 216
3 – Le tematiche principali	p. 224
 Appendice: <i>Intervista a Fernando Bandini del 27 ottobre 2011</i>	 p. 251
 Bibliografia	 p. 261

*Questo studio è dedicato alla memoria
del poeta Fernando Bandini
(1 luglio 1931 – 25 dicembre 2013)*

«Perché il mio cuore era cuore di re
ma non avevo un regno né fedeli»
(Poesia scritta a Praga)

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi si prefigge di analizzare l'opera poetica di Fernando Bandini, soffermandosi in particolare sulle raccolte comprese tra la silloge *Pianeta dell'infanzia* del 1958 e *Memoria del futuro*, volume riepilogativo della sua produzione giovanile pubblicato nel 1969 nella collana dello «Specchio».

L'opera di Bandini si inserisce in una fase di profonda crisi del linguaggio poetico, che arriva a coinvolgere l'istituzione stessa della poesia: pertanto nella trattazione ho cercato di descrivere l'evoluzione formale e stilistica della sua produzione, dal monolinguisma lirico delle sue prime raccolte, legate alla tradizione ermetica e ai modelli giovanili (da un lato Leopardi, Pascoli e Montale, dall'altro il simbolismo francese, da Rimbaud a Claudel), fino al plurilinguismo e allo sperimentalismo formale di quelle mature. Come notò Giovanni Raboni, nella poesia di Bandini la ricerca metrico-formale si lega in modo indissolubile alla realizzazione espressiva dei contenuti proposti, perciò nei vari capitoli oltre a un'analisi delle caratteristiche linguistiche e metriche ho approfondito anche la componente tematica, legata soprattutto a una continua riflessione sull'infanzia che negli anni offrirà al poeta lo sfondo simbolico dove rappresentare la sua inquietudine nei confronti della storia; altro tema sviluppato è il rapporto con Vicenza, che, da teatro delle sue lotte politiche e dei suoi «astratti furori», divenne un luogo sempre più irricognoscibile in cui sentirsi straniero, una «Aznèciv» da guardare con sospetto e rimpianto; emerge poi il desiderio di lasciare una testimonianza del proprio passaggio nella vita, di eternare il ricordo di singoli momenti sottratti allo scorrere incessante del tempo, aspetto che si collega a una continua riflessione sulla morte; infine tema caratteristico di Bandini è il rapporto tra storia umana e *historia naturae*, che si ricollega al pensiero leopardiano e pascoliano.

La tesi è strutturata su cinque capitoli, preceduti da questa introduzione in cui presenterò in breve il «*trobar leu*» di Bandini, la sua poetica basata sulla chiarezza dei contenuti e sul tentativo di innovare la poesia rimanendo fedele alla sua natura metrica e alla tradizione.

Il primo capitolo ricostruisce la giovinezza dell'autore e il suo apprendistato poetico: inizia con un breve sommario sulla propria infanzia (oggetto di continue rievocazioni nei componimenti) e sul primo avvicinamento alla poesia, segnato dalla lettura di Pascoli negli anni del collegio; prosegue con l'analisi del rapporto con l'ambiente politico e culturale della Vicenza del dopoguerra, che ne ha in parte influenzato letture e orientamenti. La trattazione passa poi all'esame dei primi testi pubblicati dall'autore, il componimento *Una ruota la notte*, apparso sulla rivista «Il Gallo» di

Genova nel 1953, e la raccolta *Pianeta dell'infanzia*, compresa nell'antologia dei *Nuovi poeti* curata da Fasolo nel 1958. Risulta senz'altro interessante il recupero e la riproposizione della poesia *Una ruota la notte*, finora ignota alla critica, che offre una preziosa testimonianza della prima stagione poetica di Bandini, mostrando da un lato l'influenza rappresentata dai suoi modelli poetici, dall'altro la precoce fedeltà ad alcuni motivi che saranno caratteristici di tutta la sua produzione (in particolare lo stato di turbamento provato nell'infanzia durante la notte).

Il secondo e il terzo capitolo sono dedicati alle due raccolte pubblicate da Neri Pozza, *In modo lampante* (1962) e *Per Partito Preso* (1965). Il primo volume è caratterizzato da un monolinguisma ricco di pascolismi e montalismi (ma in cui si nota già un primo fiorire del dialetto) e dalla ripresa allusiva di moduli e strutture formali della tradizione, a cominciare dalla quartina rimata. *Per Partito Preso* testimonia invece l'inizio della stagione più interessante dell'autore, che si ricollega al più generale rinnovamento del linguaggio lirico in corso negli anni Sessanta: la sua poesia si fa sempre più sperimentale e «inclusiva», ricercando strutture formali capaci di adeguarsi alle nuove necessità espressive; ma, diversamente da altri poeti, in Bandini l'apertura a tematiche quotidiane e a un linguaggio spurio viene sempre risarcita da una «tensione dialettica» con elementi della tradizione. L'analisi formale della raccolta indaga il passaggio dall'uso allusivo del modello della quartina rimata alla sperimentazione di nuove soluzioni che si allontanano dalla metrica canonica, in particolare con l'adozione del versetto lungo o col ricorso esasperato a figure di ripetizione e accumulazione, fino alla citazione ironica di espedienti tecnici della neoavanguardia, specie sanguinetiani.

Legato a questo clima sperimentale è anche la composizione della poesia latina *Sacrum hiemale*, dedicata ai bambini ebrei morti nel lager di Terezin, al centro del quarto capitolo: scritta tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, questo poemetto latino nel 1965 vinse addirittura il Certamen Hoeufftiano organizzato dall'Accademia di Amsterdam, dando inizio a una produzione «in lingue morte» (in latino e in dialetto) parallela a quella in italiano.

Il quinto capitolo infine è dedicato a *Memoria del futuro*, pubblicato nel 1969 nella prestigiosa collana dello «Specchio», che oltre a raccogliere una scelta della produzione precedente offre una sezione di inediti (*Spade di legno*). Il capitolo inizialmente ricostruisce il carteggio editoriale tra Marco Forti e Bandini, che oltre a fornire informazioni sulla genesi dell'opera contiene alcune interessanti dichiarazioni di poetica dell'autore, oltre ai giudizi editoriali dello stesso Forti e di Giudici. La trattazione prosegue poi con la vera e propria analisi del volume: dapprima si interroga sui criteri di selezione alla base della parte antologica e poi si sofferma sulla sezione di inediti *Spade di legno*, dove la voce dell'autore si fa più chiara, così come il suo intento di sperimentare rimanendo legato alla tradizione. In particolare sono oggetto di indagine alcune «operazioni

decontestualizzanti» ricercate dal poeta mediante l'inserimento, in contesti anomali, di aulicismi, tessere letterarie (da Arnaut Daniel, Dante, Pascoli e Montale) o citazioni latine: diversamente da analoghi esperimenti dei Novissimi, nelle operazioni di smontaggio e ricomposizione di Bandini gli elementi della tradizione – ripresi in modo ambiguo e dialettico – non diventano materiale inerte, ma entrano direttamente a far parte del procedimento creativo.

Proposito di questo lavoro è riscattare la figura di Bandini da alcuni giudizi critici che ne hanno limitato l'importanza nel panorama poetico contemporaneo, giudicandolo un poeta appartato se non un tardo epigono di Pascoli. La produzione dell'autore vicentino è stata qui ricondotta al rinnovamento della poesia italiana che ha caratterizzato gli anni Sessanta, mettendola a confronto con le voci più interessanti di quel periodo: cogliendo suggestioni derivanti da un vivace campo letterario, ma anche attuando una ricerca personale che poteva contare su una raffinata sensibilità metrica forgiatasi sui classici, Bandini con *Per Partito Preso e Memoria del futuro* diede una propria risposta alle questioni centrali dell'epoca, dal rapporto con gli statuti metrici tradizionali al modo con cui aprirsi al linguaggio e ai temi della realtà, dal ruolo sociale dell'intellettuale alla funzione della poesia nel mondo neocapitalista. Ma diversamente da altri, il vicentino tentò sempre di superare la crisi che stava attraversando la poesia senza puntellare il proprio discorso di dotte acquisizioni provenienti da altre discipline (come la psicologia lacaniana per Zanzotto o il decostruzionismo per i Novissimi), rifuggendo da ogni oscurità e cercando nella stessa poesia «il trucco d'Arianna» per uscire dal «labirinto»¹.

Ringrazio la prof.ssa Ricciarda Ricorda per i preziosi consigli e per l'attenzione con cui ha seguito il mio lavoro.

¹ F. Bandini, *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», a. XXIII, n. 158, maggio-giugno 1969, p. 83.

GLI ESORDI POETICI DI BANDINI

1 – L’infanzia del poeta e il rapporto con Vicenza

Fernando Bandini nacque a Vicenza il 30 luglio 1931 in una famiglia di modeste condizioni economiche: il padre, originario di Modigliana (vicino Forlì), aveva trascorso la propria giovinezza in Germania prima di stabilirsi a Vicenza all’inizio degli anni Venti; a causa della guerra e della disoccupazione, che alla fine del conflitto lo portò a cercare lavoro a Milano, fu una figura spesso assente. La madre, di origini friulane, manteneva la famiglia lavorando come sarta: negli anni dell’infanzia, segnati dall’esperienza della povertà e della guerra, Fernando strinse con lei un legame intenso, tanto da ricordarla in molte poesie come una presenza protettiva e rincuorante.

Il rapporto con la madre avviene anche all’interno di contesti storici particolari. Mio padre viene richiamato alle armi, e non lo vedo più per anni, e vivo solo con lei e le mie sorelle – mio fratello è nato solo dopo la guerra... Vivo con mia madre momenti intensissimi e terribili. C’è anche il contesto della povertà. A casa mia venivano in visita le signore della San Vincenzo de Paoli. [...] Quando dovevano arrivare le dame, mia mamma mi vestiva da festa e mi diceva “Arriva la contessa Vattelapesca”... E io scappavo, perché questa è una delle prima grandi forme di umiliazione sociale che ho subito nella vita, e che mi hanno segnato nella mia visione del mondo.¹

L’unica poesia in cui emerge il contesto di povertà vissuto dall’autore è *Mia madre cuciva tomaie* di *Per Partito Preso*, dedicata ai sacrifici compiuti dalla madre e al rapporto particolare che si creò con lei. Per il resto nell’opera di Bandini sono taciuti i riferimenti alle difficoltà economiche conosciute nell’infanzia, anche per una forma di riserbo personale: «la povertà conosciuta da bambini produce talvolta, nel ricordo risentito degli adulti, una serie d’inguaribili diffidenze»². Solo nelle raccolte più recenti, dalla sezione *L’ultimo aereo* di *Santi di Dicembre* in poi, l’autore ha rievocato episodi e figure dell’infanzia – spesso legati alla guerra – che raccontano un ambiente simile a quello in cui si muovono i protagonisti del *Ragazzo morto e le comete* di Parise, un misto di candore e morte descritto con un senso di nostalgia³. Ma al di là dei singoli fatti, nella memoria poetica di Bandini si sono radicate soprattutto alcune immagini e sensazioni vivissime.

¹ F. Bandini, *L’onore del poeta*, in *Il Veneto che amiamo. Incontri con Fernando Bandini, Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto*, Prefazione di Goffredo Fofi, Roma, edizioni dell’asino, 2009, pp. 162-163.

² Id., *Le cose che parlano*, «Il Gazzettino», 30 aprile 1992.

³ Tra le poesie che parlano dell’infanzia (senza il filtro trasfigurante delle prime raccolte) si possono citare *Per un vecchio ritratto*, *Ricordo di Liliana morta in un bombardamento*, *Gatti di guerra*, *Per un’aquilegia che cambia colore*, *Oggetti smarriti*, *Martin Muma* (in *Santi di Dicembre*); *Risvegli* (in *Meridiano di Greenwich*); la prima parte di *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv, 1939* (in *Dietro i cancelli e altrove*).

Mi ricordo gli inverni, lunghissimi, con il freddo che gelava le stanze e i ghiaccioli che ricamavano le fontane, i lavatoi, le grondaie, i rami degli alberi, i vetri delle finestre. Mi ricordo che stavo ore davanti al camino con gli occhi pieni di fuoco e scintille sognando il profumo della primavera e il canto dei codirossi. Mi ricordo le notti d'estate, tempestate di stelle e di lucciole, col profumo del gelsomino che saliva fino alle camere e non mi faceva dormire. Ma soprattutto mi ricordo l'energia, l'attesa, la sensazione che il mondo fosse lì, davanti a me, potente e tremendo, ma non al punto che la mia giovinezza non potesse domarlo e comprenderlo.⁴

Un aspetto importante dell'infanzia di Bandini, che segnerà tutta la sua vita e la sua opera, è il rapporto con Vicenza. Le strade in cui visse compongono una topografia ricorrente nelle sue poesie, in particolare *Contra' San Rocco* («L'angelo di contra' San Rocco (mia prima casa, / con ingresso dai portici) tiene ferme le ali / di biacca contro l'oro // del buco che ne ho nella memoria. / Dopo l'androne un pozzo, una corte invasa / dall'erba»⁵) e *Mure San Michele* («Angeli del Quaranta! A Mure San Michele / gonfiavano il bucato steso sulle altane / sotto la cavità di un cielo azzurro e terso. // Là nella luce che dai tetti sgronda / ho sfidato a gara l'universo / con le mie biglie e la mia bella fionda»⁶). Come ha ricordato in una recente intervista, il poeta abitò sempre agli ultimi piani dei palazzi, a stretto contatto col cielo e con la «popolazione lapidea» che domina i tetti della città.

Ho sempre abitato in città, agli ultimi piani delle case. Sono stato costante frequentatore di tetti e soffitte. Di qui la mia attrazione per la popolazione lapidea, una straordinaria, impressionante mescolanza di sacro e profano, che ha suggestionato a lungo i miei sogni e le mie fantasie. Cristi, Madonne e dei pagani si libravano oltre il livello dei tetti, sui campanili, sui cornicioni degli antichi palazzi delimitando un territorio che io percepivo carico di bellezza e mistero.⁷

La Vicenza degli anni Trenta e Quaranta era molto diversa da quella attuale: lo scenario palladiano era lo stesso, ma il rapporto coi luoghi era più stretto. Le strade e le piazze che oggi appaiono vuote e silenziose, attraversate solo da qualche raro passante, all'epoca erano molto frequentate dalle persone e in particolare dai bambini: passando gran parte del proprio tempo all'aperto, in quartieri e vicoli che esercitavano in lui un fascino misterioso, Bandini crebbe a stretto contatto con la città, radicandovi le proprie esperienze ed emozioni.

Di bambini che giocano in strada se ne vedono sempre meno. Grida di giochi risuonavano in città nei vicoli e nei cortiletti interni, non soltanto durante i giorni feriali ma anche nei pomeriggi di domenica [...]. È come se si fosse realizzata una specie di divorzio tra la vita e le strutture urbane che la accolgono, come se la città, con le sue strade e le sue piazze fosse una presenza casuale ed eludibile. Molte strade vengono percorse soltanto in auto [...]. È solo

⁴ F. Bandini, *Io, un vecchio albero nella città senza identità*, intervista a cura di Maurizia Veladiano, «Il Giornale di Vicenza», 30 luglio 2011.

⁵ Id., *Sirventese in forma di Bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv*, DCA, III, vv. 1-6.

⁶ *Ibid.*, VIII, vv. 1-6. A Mure San Michele Bandini ha inoltre dedicato una poesia di *In modo lampante*.

⁷ Id., *Io, un vecchio albero nella città senza identità*, cit. «Molte case ho abitato insieme agli angeli / in questa città dove all'alba / riconosco alla voce ogni campana, // dove la notte deponeva / sui tetti illuminati dalla luna l'uovo / della civetta nana» (Id., *Sirventese...*, cit., I, vv. 1-6).

andando a piedi che si legge agevolmente il nome delle vie e che esso si imprime nella nostra mente. La forma della città si disegna in noi, a partire dalla nostra infanzia, attraverso i vagabondaggi, il contatto delle amicizie, gli amori.

La prima forma di occupazione (e di conoscenza) della città era dunque quella dei giochi in strada. Giochi a nascondino che si estendevano, le sere d'estate, in uno spazio ancor più vasto, penetravano androni, giardini interni appena illuminati da finestre aperte e sonore di voci. Il *concio* o *menàtolo* (la *lippa*). Oh, la velocissima fuga per il tintinnio di un vetro al pianterreno che andava in frantumi! Preti e genitori parlavano della necessità di “toglierci dalla strada”. Noi ci si radicava in essa. Si partiva per sfide a calcetto contro la squadra di un altro quartiere al lato opposto della città. S'imparava come i nostri due fiumi dalla campagna circostante s'insinuavano tra le case, e come ne uscivano verso la periferia i suoi girasoli.⁸

Per immaginare il modo in cui questi ragazzi trascorrevano le giornate e le loro fantasie basta sfogliare le pagine del *Ragazzo morto e le comete*, il romanzo d'esordio di Goffredo Parise in cui molti vicentini della sua generazione, a cominciare da Bandini, riconobbero rappresentata la loro infanzia.⁹ Anche in un testo autobiografico del 1977 il poeta celebra i quartieri che hanno segnato i suoi anni migliori e che ritornano trasfigurati nei suoi versi: Contra' Piancoli («spazio di frontiera tra la città più o meno agiata e quella, solo cento metri più in là, sottoproletaria»), i «vicoli scuri e popolosi»¹⁰ di Contra' Barche, lo squero di Vicolo Cieco Retrone («la nostra via Paal»¹¹).

La conoscenza della città è un *puzzle* da organizzare senza modello; di tessera in tessera il contesto si rompe, spazi e contorni si allargano, il respiro diventa più affannoso e più dolce. Si comincia a correre per le strade, a invadere androni e cortili. Ecco le bande con fionde, con archi tesi sui ferri di vecchi ombrelli sfondati, nei crepuscoli di fine ottobre quando l'ombra scende presto e nella parte sud della città, verso il quartiere delle Barche e il fiume, l'ora ha la stessa struggente malinconia che abbiamo provato leggendo «I ragazzi della Via Paal». Ma intanto quelli delle Barche non scherzano, tirano sassi veri e colpiscono a sangue, irresponsabili e protervi. Qualcuno di quei ragazzi divenne leggendario, scomparendo in un favoloso orizzonte di riformatori e galere per ragazzi, citatissimi dai nostri genitori terroristicamente ammonenti. Noi non cessavamo di impadronirci delle strade di Vicenza e del suo cielo.¹²

⁸ F. Bandini, *Forme della città (ieri e oggi)*, «Il Gazzettino», 13 giugno 1995. Il poeta si è soffermato sul silenzio che ormai domina le strade cittadine anche in *Voci di bambini da lontane finestre*, ivi, 19 settembre 1995 e *La gente non canta più*, ivi, 2 aprile 1996.

⁹ «Per noi, suoi compagni nella città di provincia, il libro era autobiografico, ma non soltanto il rapporto di una storia individuale; c'era anche l'impronta della nostra adolescenza e giovinezza, del nostro modo di vivere i sentimenti e guardare la realtà. del modo di vivere la letteratura che alimentava quella visione del mondo» (Id., *L'esordio di Goffredo Parise: «Il ragazzo morto e le comete»*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1989, p. 105).

Questo riconoscimento è ribadito anche in un altro saggio dedicato a Parise: «Deviando sulla destra ci s'inoltrava nei vicoli scuri e popolosi di Contra' Barche, con le sue piazzette evocanti segrete “corti dei miracoli”; luogo che ci era proibito dai nostri genitori e che esercitava su di noi un fascino irresistibile. Entrarvi, mescolarsi ai ragazzi che vi abitavano, arrivare fino alle sponde limacciose del fiume, era un'avventura che dava il batticuore di una trasgressiva felicità. Sarà quello lo straordinario fondo, librato a mezzo tra realtà e sogno, del suo primo memorabile romanzo, *Il ragazzo morto e le comete*» (Id., *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, in *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, a cura di Fernando Bandini, Giosetta Fioroni e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 13).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Id., *Per un'aquilegia che cambia colore*, SD, v. 23.

¹² Id., [Introduzione senza titolo] a Oliviero Toscani, *Vicenza*. Testo di F. Bandini, Padova, Franco Muzzio, 1977, p. 10 [d'ora in poi citata come «*La notte del 18 marzo 1945...*»].

2 – L’esperienza del collegio e la scoperta di Pascoli

A causa delle ristrettezze economiche peggiorate con lo scoppio della guerra, i genitori di Bandini furono costretti ad iscrivere il figlio all’istituto religioso di Montecchio Maggiore, da cui tornava solo in rare occasioni. L’esperienza del collegio è rievocata solo in alcune poesie, che testimoniano le messe corali («come una volta i miei cupi collegi / scarsi di luce ma sonori d’echi, / dove teste pelate bambine / recitavano in coro preghiere / aguzzando le ciglia sui caratteri regi / delle *Massime Eterne*»), la rigida disciplina e le notti tormentate dall’inquietudine o dal rancore nei confronti dei maestri («Ricordo i passi sonori nell’andito / che turbavano appena i dormienti / e le mie sorde lacrime sul guanciaie, / la mia collera a lungo accarezzata / per quei dodici colpi di bacchetta che ancora / bruciavano sul palmo della mano»¹³).

Frequentando il collegio, Bandini iniziò a coltivare quella passione per le materie umanistiche e per la classicità che non lo avrebbe mai abbandonato: un interesse particolare era suscitato dallo studio del latino e dalla lettura dell’*Iliade* di Vincenzo Monti, che lo avvicinavano a un mondo antico capace di emanare un enorme fascino.

Quel mio compagno di scuola non capiva anche il particolare fascino che in me suscitava il latino, il mio amore per le lingue morte, per il mondo antico. Certo, Eurialo e Niso, Cesare nella Selva Ircinia, Ettore, Ulisse che visita il mondo dei morti, erano ancora momenti della mia inclinazione verso l’immaginario. Avrei capito più tardi, soprattutto leggendo le riflessioni di Leopardi a questo proposito, come questo amore nascesse da un’oscura, forte sensazione della mediocrità del nostro presente.¹⁴

L’esperienza del collegio coincise con le fasi più cruente della seconda guerra mondiale successive all’8 settembre, per cui le memorie scolastiche di quegli anni si confondono con le immagini delle incursioni aeree da parte degli alleati. Oltre al primo bombardamento di Vicenza, nel Natale 1943¹⁵, Bandini nelle sue testimonianze ricorda con una certa ironia le lezioni di latino interrotte dai caccia americani, che, quasi ogni giorno, tra le undici e le dodici, mitragliavano la sede del ministero della Marina della Repubblica di Salò, situata nelle prossimità del collegio.

¹³ Le due poesie citate sono rispettivamente *Oggetti smarriti*, SD, vv. 10-15 e *Ottave*, MF, vv. 3-8.

¹⁴ F. Bandini, *In Italiano 8... In Matematica 5*, «Il Gazzettino», 10 gennaio 1995.

¹⁵ «Un Natale importante della mia vita fu quello del 1943. Avevo dodici anni. I miei mi avevano regalato un’armonica a bocca. Veramente a quel tempo i regali si facevano il giorno dell’Epifania, non a Natale. Ma il 2 di gennaio io sarei ritornato in collegio e quindi il regalo mi venne anticipato. Non ricordo l’ora esatta, mi pare verso mezzogiorno, Vicenza subì il primo bombardamento aereo [...]. Era un mattino di Natale freddo e chiaro. La sirena suonò; e subito ci fu quel rombo cupo e lento che veniva da profondità azzurre. Io a quel tempo a scuola studiavo l’*Iliade* nella traduzione di Vincenzo Monti e fantasticamente avrei, più tardi, identificato le grandi formazioni dei quadrimotori americani a Zeus che ama la folgore. [...] Prima di quel bombardamento la guerra era per noi notizia di cose che accadevano in luoghi remoti, anche se quelle cose lasciavano tracce di dolore sul viso di persone che conoscevamo. Adesso la guerra era esplosione nello spazio che respiravo, e odore acre di pirite e fosforo, e fumo. Mia madre ci trascinò di corsa (me e le mie due sorelle, una delle quali molto piccola) su per la collina» (Id., *Natale 1943*, ivi, 24 dicembre 1992).

Quella di solito era l'ora di latino e il professore da qualche settimana ci faceva tradurre brani delle "Metamorfosi" di Ovidio. E siccome i miei compagni durante le interrogazioni cadevano in preda ad angosciosi silenzi o tentavano di biasciare versioni ad orecchio, finiva sempre che il professore irritato esclamava: «Esci fuori tu, Bandini, e facci sentire come si traduce». Ero infatti considerato un piccolo genio del latino e avevo il cuore gonfio di una compiaciuta superbia.

Ma quel giorno, ahimè, ero impreparato; e quando il prof. m'invitò ad uscire, vidi approssimarsi la mia disfatta, il crollo del mio onore. L'unica speranza era che arrivassero i caccia dalla doppia coda (i "Lightnings", come seppi poi che si chiamavano, una specie di catamarani dell'aria). Menavo un poco il can per l'aia e tenevo teso l'orecchio per sentire se, attraverso la finestra, mi arrivasse il rombo degli aerei. E giunsero ad un tratto quegli angeli della mia salvezza. Quella volta credetti anch'io di distinguere la faccia del pilota, mi sembrò che per lo scatto di un attimo mi notasse (ero in piedi vicino alla finestra). Forse mi aveva visto altre volte. Forse pensava: «Ma sempre quello lì interrogano?».¹⁶

Risale al periodo del collegio anche la scoperta di Pascoli che, oltre ad addolcire la sua permanenza a Montecchio Maggiore, avrà un ruolo importante nella sua futura produzione poetica. Come ricordato in *Pascoli primo amore*, tra il 1944 e il 1945 la lettura del poeta romagnolo accompagnava le lunghe passeggiate solitarie di Bandini nella campagna che circondava l'istituto.

Sono stato un *fan* del Pascoli per tutti gli anni della adolescenza (finché non mi sono imbattuto nei poeti del Novecento). Nel collegio dove allora studiavo avevo preso in prestito permanente dalla biblioteca l'edizione mondadoriana di tutte le sue poesie. Mi è difficile oggi capire e spiegare perché la mia adolescenza consonasse così stupendamente col mondo di quella poesia [...]. Per me Pascoli era semplicemente, nella mia ignoranza della poesia novecentesca, l'apice della modernità. Avvertivo le sue immagini, la sua lingua poetica, come intuizioni profonde che rivelavano aspetti segreti e latenti dell'universo. Due versi come «ai lampi sbattevano gli occhi / le prime viole» riempivano da soli le mie passeggiate solitarie nei campi attorno al collegio, in quei mattini di primavera del quarantaquattro-quarantacinque con cieli solcati ad altissima quota da stormi di fortezze volanti.¹⁷

Osservando lo spettacolo della natura e delle sue creature, il giovane Bandini percepiva una affinità tra le proprie esperienze sensoriali e le emozioni suscitate dalla lettura di Pascoli, che sembrava offrire una chiave per comprendere e interpretare il mondo circostante. Nei suoi versi infatti ritrovava la perizia descrittiva di un naturalista, ma anche la capacità di entrare in contatto con quella dimensione arcana della natura che tanto lo affascinava.

Io amavo passeggiare da solo per la campagna e osservavo la natura. Mi accorgevo ad esempio che gli uccelli che popolano la poesia pascoliana erano in natura proprio come lui li descriveva, con una precisione da scienziato di storia naturale ma nello stesso tempo con una particolare emozione come se lui fosse il primo uomo che li vedeva. Erano quasi creature di un mondo alieno dov'egli fosse appena sbarcato. Le "piccole cose" pascoliane, nel mio un po' psicotico fervore adolescenziale, si collegavano a qualcosa di arcano che la natura, più che

¹⁶ Id., *Alto... sulle ali*, «Il Gazzettino», 9 giugno 1994.

¹⁷ Id., *Pascoli primo amore*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori, Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, p. 191. L'edizione cui Bandini fa riferimento è Giovanni Pascoli, *Poesie*, con un Avvertimento di Antonio Baldini, II volumi, Milano, Mondadori, 1939 (citerò dalla ristampa del 1965).

l'uomo e la sua invadente presenza, erano in grado di significare. Vedevo in questo il ruolo magico della poesia, e di questo ufficio Pascoli era per me il grande stregone. In sostanza leggevo inconsciamente il poeta in chiave simbolista, qualche anno prima d'imbattermi in Rimbaud.¹⁸

Questo lungo magistero pascoliano accompagnò Bandini nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza, cioè a quell'età in cui si entra in contatto con la propria individualità (prima confusa nella «molteplicità degli affetti e delle cose») e «si vive intensamente la propria solitudine, si diventa con stupore e tremore il centro del mondo». È in questo periodo che in un ragazzo può nascere il desiderio di scrivere poesie, di imprimere sulla carta le proprie emozioni, e furono quindi all'insegna di Pascoli i primi esercizi poetici del vicentino.

Il noviziato poetico di Bandini sarà segnato dal tentativo di liberarsi dalle «ragnatele nelle quali il Pascoli *lo* aveva avvolto», anche se in tutta la sua opera sarebbe rimasta percepibile «un'influenza di fondo, una sorta di nucleo segreto e compatto». Riflettendo su quel «pascolismo da cucciolo», egli ricorda in particolare «la suggestione di toponimi sbiaditi, da stazioncina per treni locali di minime stazioni solitarie, che diventano luoghi privilegiati dove collocare degli universali» e «il modo di fondere lo spazio e il tempo con segnalazioni grammaticali e sintattiche vaghe e nuove»¹⁹. Altro aspetto che accomuna l'opera poetica di Bandini al modello pascoliano è senz'altro il «puntiglio [...] parnassiano»²⁰ con cui ad esempio sono nominate le specie degli uccelli: seguendo l'ammonimento del *Fanciullino* («S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno *tottavi* e sì di quelli che fanno *crocro?*»²¹), il vicentino dimostra la competenza ornitologica maturata da ragazzo inserendo nei propri versi allodole, avocette, beccaccini, becchincroce, beccofrusoni, bengalini, cardellini, cesene, cincie, codirossi, codirossi spazzacamino, codirossoni, culbianchi, cutrettole, folaghe, fringuelli, frosoni, gambecchi, lui, martin pescatori, merli, mimi poliglotti, nibbi, nocciolaie, pantane, passeri, pettazzurri, pettirossi, picchi, piovanelle, poiane, quaglie, rigogoli, rondini, saltimpali, scriccioli, storni, strillozzi, svassi, tordi, tordi bottacci, tortore, tòtani mori, tottaville, uccelli batticoda, usignoli, verdoni. In questo elenco non mancano, come in Pascoli, nomi dialettali (*cincibìn, corùssolo, petarèlo, saranto, selegghèta*) e latini (*luscinia cyanecula, luscinia svecica, oriolus oriolus, regulus, trochilus, turtur*). La precisione del poeta riguarda anche l'aspetto e il comportamento degli uccelli, descritti col ricorso a libri di storia naturale, a cominciare dal classico volume *Caccie [sic] e costumi degli uccelli silvani* di Alberto Bacchi Della Lega, sfruttato

¹⁸ Ivi, p. 192.

¹⁹ Ivi, pp. 191-192, 193 e 195. A proposito dell'ultimo aspetto aggiunge: «Nella quartina *M'era la casa avanti / tacita al vespro puro / tutta fiorita al muro / di rose rampicanti*, mi affascinava quella segreta consonanza tra *al vespro* e *al muro*, come nel riverbero di un quadro impressionistico» (ivi, p. 195).

²⁰ Id., *L'onore del poeta*, cit., p. 183. A tal proposito, nel cappello introduttivo al *Passero solitario*, Bandini lamenterà la «nota ignoranza ornitologica dei letterati italiani» (cfr. Giacomo Leopardi, *Canti*, Introduzione, note e commenti di F. Bandini, Milano, Garzanti, 2010, 1975¹, p. 109: tutte le citazioni di Leopardi sono riprese da questa edizione).

²¹ G. Pascoli, *Il fanciullino*, in Id., *Prose*, con una premessa di Augusto Vicinelli, vol. I, *Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori, 1946, 1971⁴, p. 43.

anche da Pascoli, d'Annunzio e Montale. Ma nella poesia di Bandini il modello pascoliano è così vivo che, soprattutto nelle prime raccolte, il riferimento a un uccello spesso trascina con sé una rete lessicale che rimanda a testi delle *Myrica* o dei *Canti di Castelvecchio*.

Un debito ancora più evidente nei confronti di Pascoli è il suo esercizio di poeta neolatino²², che negli anni lo portò a vincere prestigiosi premi internazionali, come il *Certamen poeticum hoeufftianum* e il *Certamen Vaticanum*. Ma la sua produzione latina, così come quella in dialetto, alla lunga hanno pesato sul giudizio di alcuni critici, che in modo sbrigativo lo hanno valutato un autore attardato, lontano dal presente.

Qui la mia antica cotta per il Pascoli mi ha recato danno, depistando il giudizio frettoloso di alcuni critici sull'insieme della mia poesia e inducendoli a considerarmi un autore attardato, fuori dalla modernità. *Lectio facilior*, perché il mio latino non voleva essere un evasivo snobistico esercizio, ma testimonianza della perdita di comunicazione che caratterizza la poesia del nostro tempo. Per cui il ricorso alla "lingua morta" intendeva avanzare una paradossale ipotesi (*in spe contra spem*) di recupero di sensi perduti, la capacità di evocare una qualche immagine paradigmatica dell'uomo nel frammentato panorama della poesia d'oggi.²³

Bandini continuò a frequentare il collegio per tutta la durata del conflitto, finché tra il 23 e il 24 aprile 1945 i preti dell'istituto invitarono tutti i convittori a raggiungere le rispettive famiglie. Il viaggio di ritorno a piedi tra i campi maturi, con la gioia per la ritrovata libertà e i tedeschi in fuga, rimase un ricordo indelebile nella memoria del poeta: «Il 25 aprile fu una giornata limpida, perfetta, con un gran cielo azzurro, c'erano state fioriture precoci in mezzo agli spari e ai boati, ed è rimasta un'immagine centrale della mia vita»²⁴. A distanza di tempo, il vicentino cercherà di ricostruire le emozioni provate in quel giorno nella poesia *Nel millenovecentoquarantacinque, a quattordici anni* (IML), in cui non manca un omaggio a Pascoli.

O primavera celeste
dei miei quattordici anni,
fughe, proiettili, fiori.
Appena letto
Pascoli, il preferito,
la libertà una parola ignota.
Al vento
cadevano aquiloni di metallo
feriti dalla mitraglia.
L'aria sapeva odore

²² «Tutto è nato così. A scuola ero bravo in latino e una mia zia, evidentemente consigliata da un libraio, mi regalò una breve antologia dei *Carmina* pascoliani in una edizione scolastica curata da Luciano Vischi (1942). L'idea di diffondere nelle scuole la poesia del Pascoli era quanto mai audace. Il suo latino è difficilissimo, ma tutto o quasi risultava tradotto in nota» (F. Bandini, *Pascoli primo amore*, cit., p. 198).

²³ Ivi, p. 199. Una trattazione più esauriente sulla produzione neolatina di Bandini, qui solo accennata, sarà svolta nel paragrafo dedicato a *Sacrum hiemale*.

²⁴ Id., *Vicenza o dell'inattualità*, intervista di Roberto Galaverni, Massimo Raffaelli e Francesco Scarabicchi, «Alias», a. IX, n. 47, 29 novembre 2008, p. 20.

di polvere pirica e di paglia.
Avevo rossi i ginocchi
per quel lungo pregar sul pavimento
ma camminavo stupefatto al sole
di sorpresa in sorpresa.²⁵

3 – Vicenza nel dopoguerra: il *Calibano* e l'impegno politico

Nel dopoguerra Bandini frequentò le scuole magistrali per acquisire il diploma di maestro elementare, professione che eserciterà per dodici anni in varie scuole della provincia vicentina. L'esperienza delle superiori non fu positiva per il poeta che, oltre a dover rinunciare alla formazione classicistica che gli avrebbe garantito il liceo, ebbe a che fare con insegnanti «spaventosi»²⁶. Di quel periodo rimane soprattutto l'avversione nutrita nei confronti delle istituzioni, la voglia di vivere all'aperto che portò la sua brigata di amici ad amare in modo viscerale le poesie di Arthur Rimbaud:

I luoghi della protesta e della tentata eversione erano, durante la mia adolescenza e la mia giovinezza, fuori dai muri della casa e della scuola. La ribellione (il più delle volte mite e non senza delicati rimorsi) avveniva *en plein air*, nelle strade della propria città o villaggio. I luoghi chiusi, pubblici o privati, erano quelli dove si esercitavano il controllo e il potere al quale noi recalcitravamo. [...] La nostra ribellione era di tipo particolare, non contemplava la posa di bombe dentro i luoghi chiusi. Noi si fuggiva, soltanto, lontano da essi e, pur ammettendo il loro diritto ad esistere, si pensava che in quei luoghi la vera vita fosse assente, che il senso segreto del mondo si trovasse altrove.

La libertà era negli spazi aperti (strada e piazza appunto, e corsa verso le osterie di campagna). La libertà era Cipada, il meraviglioso paese pieno d'impresie e di burle di Baldo e dei suoi compagni nel poema in latino maccheronico del Folengo [...]; la libertà era Rimbaud – a quel tempo il dio della nostra ristretta brigata – e il suo verso: “Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées”. Quei pugni io e la mia ristretta brigata li abbiamo tirati fuori dalle tasche quando è giunto il momento delle responsabilità, del *rappel à l'ordre*, ma senza abiure e tradimenti.²⁷

Tutt'altro che intellettuali *à la page*, Bandini e i suoi amici erano poco interessati alle nuove prospettive culturali del dopoguerra, come l'esistenzialismo, il neorealismo, «Il Politecnico» di Vittorini, a cui preferivano la scoperta dei grandi poeti francesi, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, letti «in pessime traduzioni, mai in testo originale, stampate da case editrici sconosciute» su carta scadente. Tra i romanzieri, oltre agli scrittori russi, erano molto amati Franz Kafka e William Faulkner («perché la sua contea consonava, nell'accensione fantastica che caratterizza le

²⁵ F. Bandini, *Nel millenovecentoquarantacinque, a quattordici anni*, IML, vv. 34-48.

²⁶ Id., *L'onore del poeta*, cit., p. 152.

²⁷ Id., *Con i pugni... in tasca*, «Il Gazzettino», 31 marzo 1994. Bandini cita il primo verso di *Ma bohème (Fantaisie)*; più sopra anche «la vera vita fosse assente» riprende un noto passo di *Une saison en enfer* («*La vraie vie est absente*»), che forse torna in una delle sue ultime poesie: «Forse è nato da questa / smania di dare un senso alle cose l'ammanco / che mi ritrovo di una vera vita» (F. Bandini, *Passeggiata al tramonto*, QP, vv. 13-15, dove *ammanco* ricorda invece il Sereni di *Intervista a un suicida*: «Non nelle casse del comune / l'ammanco / era nel suo cuore»).

letture adolescenti, con la nostra provincia dove tenerezza e furore si fissavano in personaggi dai gesti grotteschi»). Un libro che assunse un valore speciale fu *Le grand Meaulnes* di Alain-Fournier, in cui il viaggio del protagonista per le strade campestri francesi e l'avventura nel *domaine mystérieux* divenivano simbolo del desiderio di evasione dalla grigia realtà provinciale, come del difficile passaggio dall'adolescenza all'età adulta: «fu insieme elegia e ragione, ci fece in qualche modo capire quello che eravamo stati, fornendoci quasi una chiave per interpretare la vita»²⁸.

La letteratura, così come il cinema, si intrecciava con la vita del giovane Bandini: suggestionata dalle storie e dai personaggi dei libri e dei film, la fervida immaginazione del poeta creava un mondo fantastico che si sovrapponeva e si opponeva alla città reale.

Per i messaggi della letteratura la piccola città era un sufficiente contenitore, era il luogo deputato dove potevano vivere i sogni fioriti ai margini dei libri. Essa per noi si identificava con la Praga di Kafka, la Parigi di Lautréamont o la New Orleans di Truman Capote. Era, il nostro, anche un modo di rapportarsi dialetticamente alla città, di amarla e rifiutarla assieme, nel clima politico-sociale degli anni Cinquanta, così grigio e pesante. Si faceva opposizione con la letteratura più che con la politica²⁹

Il rapporto di Bandini con Vicenza era molto contrastato: da una parte la crescente insofferenza nei confronti della mentalità chiusa e conservatrice della propria città gli faceva sognare le fughe di Rimbaud da Charleville; dall'altra il forte legame coi luoghi in cui era cresciuto, che conservavano le impronte della sua vita e un senso di verità, lo portava a nutrire lo stesso amore di Saba per Trieste.

C'erano due miti che io avevo fissi nella mente, anche se appaiono così lontani tra loro: la Charleville di Rimbaud e la Trieste di Saba. La prima rappresentava la provincia angusta e filistea che io guardavo con lo sguardo insofferente ed eversivo dell'adolescenza; la seconda il concomitante amore del proprio luogo natale, la scoperta in esso delle tracce significative della propria esistenza, in grado di diventare metafore fruibili, e non meramente individuali, del mondo. Pensavo che un poeta per giustificare la sua volontà di dire debba mettere nel mittente dei

²⁸ Le citazioni sono tratte da Id., *L'esordio di Goffredo Parise*, cit., p. 105. Rievocando una fuga giovanile, conclusasi dopo pochi chilometri («Ero talmente felice del mio gesto, talmente emozionato dal fatto di allontanarmi sempre più da casa, che alla fine avevo dimenticato il motivo della mia fuga»), Bandini ricorda la partecipazione con cui da adolescente aveva letto i romanzi d'avventura: «La fuga vagabonda verso l'ignoto trovava la sua rappresentazione più fantastica nel viaggio del "grand Meaulnes" di Alain Fournier per le strade campestri della Sologne, verso il maniero dove si sarebbe imbattuto nell'infelicità di un amore, le mani ancora sporche d'inchiostro dei compiti scolastici. Io appartengo all'ultima generazione che ha letto quel libro con tale partecipazione. Altre generazioni hanno praticato il vagabondaggio e la fuga [...]. Ma non sanno niente di Huckleberry Finn, del giovane Nick dei *49 racconti* di Hemingway. I modelli che gremano le nostre immaginazioni sulla vita forse sono stati troppo letterari, ma era dai libri (o dai film) che quasi sempre nascevano le nostre inquietudini» (Id., *Scappare da casa*, «Il Gazzettino», 28 aprile 1994).

²⁹ Id., *L'esordio di Goffredo Parise*, cit., pp. 105-106. La passione giovanile per il cinema, oltre che nei saggi su Parise, è ricordata da Bandini in *Cinema all'aperto, quanta nostalgia...*, «Il Gazzettino», 25 luglio 1995, che termina così: «Il brusco passaggio dal mondo fantastico del cinema alla realtà delle strade semideserte si stemperava al profumo d'anguria che veniva dai casotti eretti in Campo Marzio. Un'estate le Dame della San Vincenzo rimproverarono mia madre perché una famiglia povera non poteva spendere i suoi pochi soldi per andare al cinema». Una recente testimonianza è in *Vicenza, Aznèciv: una città al cinema, il cinema di una città*, in *Luci sulla città. Vicenza e il cinema*, a cura di Alessandro Faccioli, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 18-20.

suoi versi non soltanto il nome e il cognome ma anche il “luogo” da cui scrive. Non amo le poesie che sembrano scritte in un qualunque luogo del pianeta e si effondono in una sorta di global-esperanto. Vicenza era per me, come lo è stata per il Parise del *Ragazzo morto e le comete*, una sorta di Praga, città vera e insieme fantastica, fatta di botteghe e stradette e anche di magie, come nei versi di Holan e di Seifert. Quindi abitata dal Golem ma anche da qualche concreta passione politica.³⁰

I progetti di fuga vagheggiati durante l’adolescenza, il desiderio di grandi patrie condiviso con Parise³¹, non furono mai realizzati da Bandini, anche se continueranno a pulsare nella sua mente come un segreto rimorso: contrariamente a molti altri coetanei, che partirono e trovarono lavoro in altre città, il poeta decise di rimanere a Vicenza e di avvicinarsi gradualmente alla vita politica. Sin dall’età di vent’anni era entrato in contatto con l’ambiente azionista vicentino, che ormai operava soprattutto a livello culturale: tra le figure ricordate con maggior affetto ci sono Licisco Magagnato, critico d’arte che nei *Piccoli maestri* di Meneghello compare col nome di Franco, e Neri Pozza, il suo primo scopritore ed editore.

Anch’io da ragazzo e fino alla maturità mi sono accostato al “politico”, ma in termini e con ruoli pratici. Caddi in mano, che non ero ancora ventenne, dei “piccoli maestri” del Partito d’azione, proprio quelli di cui parla Meneghello nel suo libro, che in quegli anni erano ormai emarginati ed erano operosi in campo culturale dove introducevano vive urgenze politiche: Licisco Magagnato soprattutto (che mi fece conoscere Rimbaud) e Neri Pozza, mio primo editore.³²

Per ricostruire l’attività culturale e politica di Bandini nella Vicenza del dopoguerra, risultano utili alcune sue testimonianze rilasciate in occasione della commemorazione di uomini politici del tempo, in particolare Luciano Rainaldi, Francesco Ferrari ed Ettore Gallo. Quella di Bandini e dei suoi amici è la «storia di un gruppo di intellettuali che si sono incontrati e conosciuti negli anni Cinquanta discutendo di cinema, di poesie, di romanzi e che hanno finito per essere coinvolti, in diversa misura, nella politica»: prima della vera e propria militanza nei partiti, questi giovani si ribellarono al modo con cui la Democrazia Cristiana governava Vicenza cercando di uscire dal «clima asfittico» che dominava la città, attraverso l’organizzazione di svariate iniziative culturali.

Noi si era a pochi anni dalla conquista della maggioranza da parte della DC che qui da noi raggiungeva il 60% ed in alcuni casi anche il 70% dei consensi. Ne derivava un clima di ristagno culturale, di filisteismo, che si respirava nell’aria. Il vescovo Zinato poteva porre il veto ad ogni iniziative presso ogni tipo di autorità. Noi si cercava uno sfogo nei libri e nello stare insieme. [...]

³⁰ Con Bandini la poesia torna al classicismo, intervista a cura di Pasquale di Palmo, «Lecture», n. 632, dicembre 2006, p. 68.

³¹ Cfr. F. Bandini, *Parise, Vicenza e quegli anni '50*, «Il Gazzettino», 19 aprile 1988. Parlerò più approfonditamente di questo interessante articolo nel commento alla poesia *Lettera ad un amico* di *In modo lampante*.

³² Id., *Pascoli primo amore*, cit., p. 194.

A noi pareva allora che uscire dal clima asfittico vicentino comportasse l'andare verso il mondo; o, meglio, aprire delle brecce nella città perché esso vi penetrasse.³³

Nel dopoguerra in tutte le città italiane ci fu un grande fervore di iniziative, grazie soprattutto all'opera di associazioni e circoli spontanei che attraverso incontri, presentazioni di libri, proiezioni e mostre cercavano di diffondere la cultura e promuovere il dibattito politico, tentando così di colmare il solco esistente tra gli intellettuali e la realtà sociale. Si svilupparono anche a Vicenza quegli entusiasmi riformatori, esauritisi poi nel giro di qualche anno, che Luciano Bianciardi ha raccontato con efficace ironia nel suo libro intitolato *Il lavoro culturale*³⁴ e che Bandini ha ricordato nell'articolo *Volontariato dei lumi*: «Giovani e meno giovani si proponevano, essendo forniti d'informazione e di saperi, come propagatori dei lumi della loro cultura, nella convinzione che questa debba essere un fatto collettivo, da spartire con gli altri: e che debba scorrere viva per le vene della comunità, senza di che diventerebbe inutile e sterile»³⁵.

Bandini partecipò alla fondazione del circolo culturale *Calibano*, che ebbe una certa importanza nella Vicenza degli anni Cinquanta, divenendo il punto di riferimento di molte iniziative. Una breve nota nel «Giornale di Vicenza» del 12 febbraio 1950 salutava la nascita dell'associazione: «È sorto in questi giorni in città un nuovo Circolo culturale, gli "Amici del Calibano" che ha lo scopo di promuovere scambi di idee tra giovani che hanno qualcosa da dire senza limitazione di tendenze»³⁶. Il quotidiano vicentino, legato agli ambienti imprenditoriali e cattolici della città, non immaginava l'intento che si nascondeva dietro questo nome, che riprendeva uno dei personaggi della *Tempesta* di Shakespeare: «*Calibano*, con trasparente simbologia shakespeariana, doveva reimpossessarsi del suo regno usurpato. Si fecero conferenze, dibattiti, mostre di pittura contemporanea. Vennero a parlare a Vicenza Andrea Zanzotto (che allora era un giovane pressoché sconosciuto), Carlo Coccioli, Cornelio Fabro etc»³⁷.

Con cadenza settimanale, il *Calibano* ospitava conferenze su tematiche legate all'attualità e alla politica, stimolando animati dibattiti sul problema dei giovani, della scuola, della diffusione dei libri. Molto partecipati erano anche gli incontri letterari: tra i vari intellettuali intervenuti si ricordano Carlo Coccioli sulla «Vita letteraria a Parigi», Carlo Bo su André Gide, Toni Ferrio su

³³ F. Bandini, *Una storia degli anni Cinquanta*, in Luciano Rainaldi. Testimonianze di Neri Pozza, Fernando Bandini, Giuseppe Pupillo, Giorgio Sala, Alberto Bernandini, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 11 e 12.

³⁴ Luciano Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Milano, Feltrinelli, 1957. Nel 1964 uscì una seconda edizione accresciuta.

³⁵ F. Bandini, *Volontariato dei lumi...*, «Il Gazzettino», 25 giugno 1992. Il poeta ricorda in particolare le due «memorabili conferenze» su Picasso e sull'olocausto che Magagnato riproponeva di continuo nei paesi di provincia e altre iniziative simili cui prendeva anch'egli parte.

³⁶ Riportata da Giuliano Menato, *Le arti figurative del Novecento fino agli anni Sessanta*, in *Storia di Vicenza*, a cura di Franco Barbieri e Gabriele De Rosa, vol. IV/2, *L'età contemporanea*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 166. Alcuni dati sulla storia del *Calibano* sono ripresi da questo saggio.

³⁷ F. Bandini, *Una storia degli anni Cinquanta*, cit., p. 12. Ho corretto «vennero a parlare di Vicenza» con «vennero a parlare a Vicenza».

Cesare Pavese e Thomas Eliot, Neri Pozza su Corrado Alvaro, Mario Cerroni sul «Realismo poetico», Andrea Zanzotto su Franz Kafka.

In quel lontano 1953 la realtà sociale della nostra provincia era meno vasta e complessa di quella odierna; quelli che si interessavano di letteratura e avevano l'ambizione di scrivere si conoscevano tutti fra loro. Ma ci dimenticavamo che lo spirito soffia dove vuole. Noi si guardava anche al di là degli stretti confini provinciali e avevamo invitato a parlare al circolo allora più vivace e all'avanguardia in città, il «Calibano», un Andrea Zanzotto ancora sconosciuto. Ricordo il suo viso da ragazzo di campagna e la sua pronuncia clamorosamente dialettale.³⁸

Anche Bandini nel 1953 tenne due conferenze, dal titolo «Il carteggio epistolare tra Gide e Claudel» ed «Éluard, poeta della libertà», che testimoniano il suo legame con la letteratura francese.³⁹ Sulla pagina culturale del «Giornale di Vicenza», che seguiva sempre con una certa attenzione gli incontri del *Calibano*, si può leggere un lungo resoconto dell'intervento di Bandini sul carteggio tra Gide e Claudel, contenente in un breve virgolettato il riferimento alla «carità», un motivo che sarà ricorrente nella poesia giovanile del vicentino.

I motivi umani e l'alto contenuto letterario del carteggio epistolare fra André Gide e Paul Claudel sono stati argomento del “giovedì letterario” di questa settimana promosso dal Calibano.

Uno scelto, attentissimo pubblico ha seguito vivacemente interessato l'esposizione di Fernando Bandini, che ha sottolineato i vari momenti del drammatico documento ove si ritrovano e si riconoscono gli atteggiamenti più intimi delle personalità di questi due grandi scrittori che hanno permeato di sé tutto un periodo della letteratura francese del Novecento.

Da un lato, l'intransigenza cattolica e rigidissima di Claudel; dall'altro la sinuosità ombrosa e paganeggiante di Gide: da qui i motivi più appassionanti di questo «Carteggio», dai primi, reiterati tentativi di Claudel per convertire l'amico al cattolicesimo, fino all'estrema brusca rottura fra i due, dovuta – secondo Bandini – alla «poca comprensione e carità di Claudel». Ma non è detto che Claudel sia il personaggio più vivo di queste pagine, anche se le sue lettere sono le più numerose e le più lunghe: anzi, è forse proprio la personalità di Gide ad agganciare di più il lettore agguerrito, il quale vi riconoscerà senza dubbio i segni di un'interiorità gidiana forse insospettata, certo la più segreta.⁴⁰

Nonostante i generosi intenti, le iniziative del *Calibano* non trovavano un appoggio all'interno della città, non riuscivano a sviluppare un dibattito con le maggiori forze politiche, anche per l'immobilismo democristiano e la diffidenza dei comunisti nei confronti di un attivismo tacciato di «cosmopolitismo»:

I politici di sinistra e democratici (quelli allora impegnati e quelli più o meno emarginati che avevano fatto parte della Resistenza e del Partito d'Azione) erano blandamente critici nei nostri confronti. Ci rimproveravano il privilegiamento della letteratura, dell'arte, l'assenza di

³⁸ Id., *L'habitat spirituale di Mario Rigoni Stern*, «Venetica», a. XXIII, 20/2009, p. 31. L'intervento riprendeva, con qualche modifica, un articolo uscito sul «Giornale di Vicenza» del 18 giugno 2008 in seguito alla morte dello scrittore.

³⁹ Secondo quanto è possibile ricostruire dalla consultazione del «Giornale di Vicenza», la prima conferenza avvenne il 19 febbraio 1953 e la seconda il 16 aprile.

⁴⁰ *La conversazione con Bandini sul carteggio Gide-Claudel*, «Il Giornale di Vicenza», 21 febbraio 1953.

contenuti sociali, il «cosmopolitismo» snobistico. Noi, a nostra volta, li consideravamo aridi, privi di mordente, chiusi ai bisogni della cultura. Noi volevamo, come Calibano nella *Tempesta* di Shakespeare, tornare a governare sull'isola, che il figlio della strega prevalesse su Ariele.⁴¹

La cultura divenne sempre più un modo per rapportarsi in modo dialettico alla città, per contrapporsi al suo clima asfittico: la vera e propria svolta politica avvenne nel 1953, quando il *Calibano* trascurò le mostre artistiche o gli incontri di poesia per dedicarsi «a una agitata tournée per i paesi della provincia dove faceva tavole rotonde contro la famosa “legge-truffa”. E la cosa provocò all'interno tensioni e abbandoni»⁴². In occasione delle successive elezioni, Bandini aderì alle liste di «Unità popolare» assieme ad alcuni compagni come Mario Sabbatini e, grazie alla popolarità raggiunta nella veste di organizzatore culturale, fu eletto consigliere comunale⁴³.

Nel 1954 il *Calibano* entrò a far parte della «Casa di Cultura», diretta da Licisco Magagnato: pur essendo pieni di venerazione per i loro “maestri”, il gruppo di giovani del *Calibano* si dimostrava insofferente nei confronti della linea adottata dalla «Casa di Cultura», improntata su un «esclusivo laicismo» che «pareva titubante di fronte alle esigenze della vita politica, supinamente arreso allo schieramento moderato»⁴⁴, e così nell'assemblea annuale del 1953-54 riuscirono a far eleggere Bandini come nuovo presidente. Nel suo mandato, il poeta invitò a Vicenza molti intellettuali e scrittori, proseguendo così gli intenti del *Calibano*:

È difficile dire in poche righe cosa fu in quegli anni l'attività della Casa di Cultura. Dai dati documentari risulta, ad esempio, che nel 1954-'55 organizzammo 36 conferenze e proiettammo una ventina di films. Per Vicenza passarono uomini politici, di estrazione culturale marxista e laico-democratica, come Bobbio, Calamandrei, Terracini, Jemolo, Codignola etc.; passarono scrittori come Fortini, Alba de Cespedes. Nel 1955 il «Gabinetto di lettura» al quale si dedicava con convinto impegno Mario Sabbatini era abbonato a un centinaio di pubblicazioni periodiche (riviste e quotidiani). Un exploit che durò pochi anni e che non si ripetette più.⁴⁵

All'interno della «Casa di Cultura» si creò sempre più una divergenza di vedute tra i comunisti, che volevano finalizzare le attività culturali all'educazione della massa operaia, e i socialisti, convinti della necessità primaria di rivolgersi agli intellettuali. Ma col tempo in Bandini e negli altri socialisti subentrò un certo fatalismo nell'accettare la mancanza di dialogo con le altre

⁴¹ F. Bandini, *Una storia degli anni Cinquanta*, cit., p. 13.

⁴² Id., *L'habitat spirituale di Mario Rigoni Stern*, cit., p. 31.

⁴³ Nel 1957 «Unità Popolare» avrebbe aderito al PSI: in quell'anno, su un foglio politico locale, Bandini scrisse un articolo in cui caldeggiava l'unità dei partiti di sinistra, manifestando la speranza in un cambiamento che sconfiggesse il paternalismo della «restaurazione» e superasse le divisioni interne, i «gravi errori nell'impostazione» e le ricadute dei grandi «avvenimenti internazionali» (con allusione ai fatti del 1956): cfr. F.[ernando] B.[andini], «*Prospettiva*» si presenta a quanti avvertano l'ansia e l'impegno dell'attuale ora politica, «*Prospettiva socialista*», numero unico, 27 gennaio 1957. I dati sono stati ricavati da un accurato saggio di Emilio Franzina, cui rimando per ogni ulteriore analisi sulle posizioni di Bandini: *La sinistra non comunista a Vicenza dalla Liberazione ai primi anni Sessanta (1945-1962)*, in *L'insegnamento di Ettore Gallo*, a cura di Giuseppe Pupillo, Verona, Cierre Edizioni, 2004, pp. 211-256.

⁴⁴ F. Bandini, *Comunicazione su Ettore Gallo*, ivi, pp. 260-261.

⁴⁵ Id., *Una storia degli anni Cinquanta*, cit., pp. 16-17.

forze politiche, e più in generale l'assenza di interlocutori in una «città attardata, integralista, clericale», che li condannava al sostanziale isolamento. Nasce da qui il misto di rabbia e rassegnazione che caratterizza molte poesie degli anni Sessanta:

L'intellettualità cittadina – e intellettualità cittadina [...] voleva dire il ceto piccolo medio borghese della città – era molto lontana da una prospettiva diversa dal punto di vista politico di quella che nella città era dominante. [...] Avevamo un'idea della nostra presenza nel dibattito culturale cittadino abbastanza individualistica, un po' da risorgimento senza eroi gobettiano, però era questa la cosa che ci interessava, perché? Perché in sostanza noi della Casa di cultura sentivamo il grigiore dei più brutti anni che abbia avuto la Repubblica e avere vent'anni negli anni Cinquanta, avere idee che erano minoritarie rispetto a quelle che erano allora dominanti [...] era un motivo di dolore, di dolore bruciante com'è il dolore dei giovani che diventa furia⁴⁶

4 – La passione per la poesia e l'esordio di *Una ruota la notte*

Se è possibile delineare la formazione letteraria di Bandini e l'inizio della sua militanza politica, più difficile è ricostruire la sua produzione poetica giovanile che, sulla base di quanto egli afferma in una lettera a Maria Luisa Spaziani, iniziò all'età di sedici anni, quindi all'incirca nel 1947⁴⁷. Da alcuni ricordi personali emerge soprattutto la grande passione dell'autore, che in quel periodo era ancora «uno studente acerbo ma curioso di conoscere la nuova poesia del nostro secolo»⁴⁸: uno degli episodi più significativi di questa fase fu la decisione di scrivere una lettera a Clemente Rebora, ormai sacerdote, in merito al nuovo corso della sua poesia.⁴⁹

L'unico dato utile sulla produzione giovanile dell'autore vicentino è offerto da una nota contenuta nella raccolta *Pianeta dell'infanzia* del 1958, scritta in terza persona ma verosimilmente redatta dallo stesso Bandini: oltre a far riferimento a non meglio precisati «scritti vari», forse articoli di carattere politico, la postilla iniziale gli attribuisce la composizione di un'opera narrativa

⁴⁶ Id., *Ancora su intellettuali e politica*, in Francesco Ferrari, *Scritti e testimonianze*, a cura di Luca Romano e Ferrer Visentini, Zugliano, Grafica Simonato, 1991, pp. 52 e 51.

⁴⁷ Lo si ricava dalla lettera di F. Bandini a Maria Luisa Spaziani, Vicenza, 11 agosto 1963, conservata presso il Centro Manoscritti – Università degli Studi di Pavia, *Fondo Maria Luisa Spaziani*, Epistolari, Fascicolo 1, n. 5.

⁴⁸ F. Bandini, *Ricordo di un poeta*, «Fogli del Ponte», a. 2, n. 5, luglio 1977, p. 2.

⁴⁹ «Avevo diciott'anni quando m'imbattei per la prima volta nella poesia di Rebora, attraverso l'edizione vallecchiana delle sue poesie stampata nei primi anni del dopoguerra. Mi aveva fatto impressione una sua nota che giustificava la presenza in quel volume di alcune poesie scritte dopo il suo ingresso nella congregazione rosminiana: "Quel mio torrente non ha che ciottoli perché le acque della Grazia m'inalveano altrove". Allora gli scrissi, perché non riuscivo a scorgere un contrasto tra vocazione religiosa e poesia (e in me influiva anche la lettura recente di *Poesia e preghiera* dell'abate Bremond). Rebora mi rispose, e la sua lettera, datata "Rovereto, Invenzione della Santa Croce, 8 del mese di Marzo, 1949", è tra le cose più preziose che io possegga» (F. Bandini, *Le strade di Rebora*, «d'Erasmus», n. 18, novembre-dicembre 2003, p. 120).

che però non verrà mai alla luce⁵⁰. Oltre a queste informazioni, la nota contiene una vaga allusione a una poesia pubblicata sulla rivista «Il Gallo» di Genova, senza ulteriori precisazioni:

FERNANDO BANDINI è nato a Vicenza nel 1931. A Vicenza vive e insegna. Per quanto abbia cominciato fin dall'adolescenza a scrivere poesie, tuttavia non ne ha mai pubblicate ad eccezione di un componimento apparso sulla rivista "Il Gallo" di Genova. Ha pubblicato scritti vari su giornali. Sta oggi terminando un'opera narrativa alla quale lavora con il massimo impegno.

La poesia cui si fa riferimento, sinora ignota alla critica, è *Una ruota la notte*, apparsa il 25 aprile 1953 su «Il Gallo», una rivista d'ispirazione cattolica diretta da Nando Fabro, che nell'immediato dopoguerra aveva ospitato anche testi di Montale, Quasimodo e Grande. Nel panorama politico e culturale del tempo era portatrice di una posizione indipendente, che cercava un punto di dialogo tra il marxismo e il cattolicesimo, riconoscendosi nel rinnovamento religioso francese. Il periodico, oltre a commentare fatti di attualità e sollecitare dibattiti sulla fede e sulla pratica religiosa nel mondo moderno, prestava molta attenzione alla poesia, specie di argomento sacro: erano pubblicate traduzioni di Inni della Chiesa, testi sacri di altre confessioni e una panoramica di poesie religiose di autori del Novecento, come Charles Peguy, Ernst Wiechert, Wystan Hugh Auden, Jean Grosjean, Boris Pasternak, Salvatore Quasimodo, Paul Claudel; inoltre «Il Gallo» ospitava in ogni numero poesie inedite di giovani autori, tra cui spiccava soprattutto la figura di David Maria Turollo.

La concezione estetica della rivista era dichiarata soprattutto in un articolo del 1950, che in modo significativo era accompagnato dalla traduzione di un brano de *La Musa che è la Grazia* di Claudel: riprendendo la critica nei confronti della poesia pura e del formalismo ermetico, *La nostra estetica* rivendicava la necessità di tornare a una sincerità di contenuti, di mettere al centro l'uomo, secondo il modello claudeliano:

L'uomo vivo, in sostanza, non si pone all'opera d'arte se non ha qualcosa da dire, o, meglio, se qualcosa non lo muove a dire. Questo qualcosa è l'elemento che con troppa faciloneria – a nostro avviso – si è preso il vezzo di sprezzare in quanto «contenuto» fino a ridurre la poesia a una scaltrita raffinatezza di notazioni e di registrazioni, e non più. [...]

Quando viene il momento della grazia il poeta dovrebbe porsi in ginocchio e ringraziare il buon Dio. Ma il momento non giunge se la disposizione all'umiltà non lo prepara e non lo accompagna. «Nulla è inerte, tutto è azione di grazia». Veramente ha ragione Paul Claudel, veramente tutto quello che vive è azione di grazia: e guai all'artista che pretende far tutto da sé, e

⁵⁰ Alla richiesta di chiarimenti in merito a quest'opera il poeta è sempre stato evasivo: dalle poche informazioni che ho ricavato, il romanzo cui lavorò per molti anni era di natura autobiografica e fu abbandonato perché ritenuto non soddisfacente. Bandini però non si privò mai del materiale preparatorio, che di trasloco in trasloco si assottigliò di qualche carta. L'unico scritto letterario in prosa pubblicato dal poeta vicentino è il testo che fa da prefazione a un volume fotografico di Oliviero Toscani su Vicenza del 1977: questo brano, una cornice narrativa che accompagna una selezione di sue poesie, ricostruisce il rapporto con la propria città natale, dall'infanzia all'età adulta, chiarendo alcuni motivi che si ritrovano nei suoi testi (cfr. F. Bandini, «*La notte del 18 marzo 1945...*», cit.).

rifiuta la grazia o la tradisce con l'insincerità della sua posizione iniziale. Non è allora – e soprattutto allora – che l'opera nasce morta?⁵¹

Anche *Una ruota la notte* sembra ispirarsi all'estetica claudeliana, specie per l'idea di una poesia che nasca dalla grazia del Signore e per la presenza di alcuni motivi tipici del poeta francese: ma rispetto all'ingenuità contenutistica e all'estrema libertà formale dei testi inediti normalmente proposti dalla rivista, il componimento di Bandini dimostra una maggior confidenza con lo strumento poetico. La natura eterogenea di questa poesia, contenente un immaginario leopardiano rivisto da una prospettiva claudeliana, con l'innesto di due riferimenti a Montale e a Rimbaud, fa comunque pensare ai «cocktail asprigni, dal sapore insolito»⁵² di cui Bandini parla a proposito dei giovani poeti degli anni Cinquanta.

Una ruota la notte
stride nel buio dei prati.
Forse chi giunge saluta
e la sua mano è mite.

Ma Tu, Signore, cancelli
anche l'ultimo soffio del sogno
e per ogni abbandono
ci lasci nudi ad attendere.

Fiorisse sulla mia fronte
il lampo della Tua parola.
Lunghe notti ho vegliato
la furia dei recinti.

In un paese straniero
dov'è bello scoprirTi
e morire, i cavalli ascoltavano
il Tuo passaggio nel vento.

Talvolta arcobaleni
lunari colmavano l'aria
quasi briglie celesti
sottese al loro scalpore.

E ritti sulle zampe
gli ardenti quadrupedi azzurri
si volgevano attoniti
al richiamo dei cieli.

Il componimento è formato da sei quartine di versi brevi, in cui la presenza della rima è impalpabile: in ogni strofa sono accostati metri affini, con la combinazione di versi dattilici (l'ottonario con accenti di 1^a-4^a-7^a o 2^a-4^a-7^a), anapestici (il decasillabo manzoniano e il settenario di

⁵¹ I galli, *La nostra estetica*, «Il Gallo», a. IV, n. 1, 25 gennaio 1950, p. 5.

⁵² F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 29.

3^a-6^a) e anfibrachi (due novenari di 2^a-5^a-8^a)⁵³; domina quindi un ritmo ternario, che si discosta volutamente dalla tradizione versificatoria della poesia italiana.

La situazione descritta e gli stessi tempi verbali di *Una ruota la notte* sembrano riprendere noti esempi leopardiani, come *La sera del dì di festa*, dove «il solitario canto / dell'artigian che riede a tarda notte» (vv. 25-26) porta a un'«improvvisa intrusione del ricordo nel presente, segnalata dall'apparizione dell'imperfetto»⁵⁴. Anche nella poesia di Bandini un rumore notturno riporta alla mente le lunghe veglie infantili, passate a vagheggiare scenari magici: il passaggio dal presente vissuto dal poeta e la «ricordanza» viene suggerito proprio dall'uso dell'imperfetto («i cavalli ascoltavano / il Tuo passaggio nel vento»).

La scena iniziale unisce l'immagine montaliana della ruota che stride, presente con inarcatura anche in un celebre *osso* («Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo»⁵⁵), alla figura vagamente leopardiana del carrettiere che saluta nell'oscurità della notte («orba la notte resta, / e cantando, con mesta melodia, / l'estremo albor della fuggente luce, / che dianzi gli fu duce, / saluta il carrettier dalla sua via»⁵⁶).

Le strofe centrali della poesia contengono un'invocazione alla grazia di Dio che presenta molti punti di contatto con la poesia religiosa di Claudel, che rappresenta «il dramma di un mondo desolato e solitario che sente fino all'ossessione l'urgenza di parlare con Dio»⁵⁷. Il disincanto che domina la riflessione leopardiana sulla fine dell'infanzia viene superato dalla fede nella grazia del Signore, che torna nell'augurio con cui si conclude la raccolta *Pianeta dell'infanzia* («Prendimi e forgiami come una stella, Signore»).

Dopo l'invocazione al Signore, Bandini ricorda le notti passate sveglio a causa dei rumori provenienti dalla «furia dei recinti», forse una trasfigurazione degli «stalli di San Michele»: «Giungeva la notte col lungo riposo / e dietro la fredda parete sentivo / agitarsi i cavalli, vedevo / in sogno quegli occhi sfavillare nel buio»⁵⁸. Il mondo magico creato dalla fantasia del bambino evoca un indeterminato «paese straniero» (v. 13), dove alcuni cavalli ascoltano nel vento il passaggio del Signore, volgendosi «attoniti al richiamo del cielo»: come in Claudel tutti gli elementi del creato, compresi gli animali, sono accomunati dalla ricerca di un contatto trascendente con Dio, la cui presenza è continuamente percepibile nell'aria.

⁵³ Si nota spesso il richiamo ritmico ravvicinato: nella prima strofa i versi centrali sono entrambi ottonari di 1^a-4^a-7^a; nella seconda e nella quarta strofa i versi esterni sono ottonari di 2^a 4^a 7^a, mentre i versi centrali sono un decasillabo di 3^a-6^a-9^a e un settenario di 3^a-6^a; il componimento si conclude con due settenari anapestici.

⁵⁴ Dalle note di Bandini a *La sera del dì di festa*, in G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 126.

⁵⁵ E. Montale, *Cigola la carrucola del pozzo...*, *Ossi di seppia*, vv. 7-8, in Id., *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 45.

⁵⁶ G. Leopardi, *Il tramonto della luna*, vv. 15-19, in Id., *Canti*, cit., p. 300.

⁵⁷ Enrico Guaraldo, *La poesia: dal Simbolismo alle prime avanguardie*, in Giovanni Macchia, Massimo Colasanti, Enrico Guaraldo, Giovanni Marchi, Gianfranco Rubino, Gabriella Violato, *La letteratura francese*, tomo V, *Il Novecento*, Milano, Edizione Accademia, 1987, pp. 7-8.

⁵⁸ F. Bandini, *Mure San Michele*, IML, vv. 11-14.

Il poeta non è più un «voyant», come Rimbaud, ma un profeta, che celebra religiosamente il dialogo delle cose con Dio. Il mondo si lascia invadere da Dio che pur mantiene la sua differenza, ed ecco allora in sede di scrittura la necessità di accogliere qualsiasi immagine, non importa se ispirata a un violento realismo, perché ogni immagine può testimoniare la presenza di Dio. Realismo e misticismo s'incontrano ed è un contatto naturale, per nulla sorprendente: poiché la realtà chiusa nella solidarietà delle sue parti ogni istante è invitata a un dialogo che la trascende, promettendole sufficienza perfetta e libertà.⁵⁹

Il misticismo claudeliano si somma però proprio allo sfruttamento di un'immagine di Rimbaud: il paragone tra gli «arcobaleni lunari» e le briglie dei cavalli ai vv. 17-20 («Talvolta arcobaleni / lunari colmavano l'aria / quasi briglie celesti / sottese al loro scalpore») ricorda infatti una delle poesie più amate da Bandini, *Le Bateau Ivre*, vv. 47-48: «*Des arcs-en-ciel tendus comme des brides / Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!*».

5 – La prima raccolta: *Pianeta dell'infanzia*

Dopo *Una ruota la notte* Bandini non pubblicò altri componimenti per cinque anni, non si sa se per reticenza o per un rifiuto delle riviste o degli editori a cui erano state proposte. La sua prima raccolta fu nel 1958 *Pianeta dell'infanzia*⁶⁰, una silloge di dodici testi compresa nel secondo volume dei *Nuovi poeti*, curato da Ugo Fasolo: oltre al vicentino, tra gli altri poeti proposti nell'antologia c'erano Elio Filippo Accrocca (*Vita inizierai*), Casimiro Bettelli (*Pietre del mattutino*), Andrea Camilleri (*Figura d'uomo*), Carlo della Corte (*I paesaggi del cuore*), Adriano Guerrini (*Nel cerchio*), Francesco Tentori (*Notte e un nome*) e Giovanni Raboni (*Gesta romanorum e altre poesie*). Il secondo volume dei *Nuovi poeti* non riscosse lo stesso successo di critica ottenuto nel 1950 dal primo tomo: una sonora stroncatura venne soprattutto da Luigi Baldacci, che però espresse un timido apprezzamento nei confronti di Bandini, ritenuto l'unico autore tra quelli antologizzati capace di far intravedere una sincera personalità poetica.

Per altro sono questi, a nostro parere, poeti di assai povera personalità (ad eccezione, forse, di Fernando Bandini) ancora irretiti in un linguaggio post-ermetico e inadatti a esprimere nuovi contenuti. In generale si potrà avere l'impressione di un'eccessiva carità critica, non senza avanzare il dubbio che i nuovi poeti non siano soltanto questi o che i nomi raccolti dal Fasolo s'identifichino con quei poeti che, non avendo forza autonoma d'imporsi per se stessi, abbisognino, appena nati, delle cure dell'antologista.⁶¹

⁵⁹ E. Guaraldo, *La poesia: dal Simbolismo alle prime avanguardie*, cit., p. 7.

⁶⁰ F. Bandini, *Pianeta dell'infanzia*, in *Nuovi poeti*, raccolti e presentati da Ugo Fasolo, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 65-92.

⁶¹ L. Baldacci, *Novecento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», anno 63°, serie VII, gennaio-aprile 1959, p. 169. Può far stupire che tra i «poeti di assai povera personalità» Baldacci facesse rientrare indirettamente anche il Raboni di *Gesta romanorum*, ma non va dimenticato che lo stesso Carlo Betocchi, primo scopritore della sua poesia, pur riconoscendo la bellezza di questi versi ne criticava la mancanza di sincerità, di autenticità di voce.

Nell'*Introduzione* al volume Fasolo faceva un *excursus* sulla lirica del secondo dopoguerra, segnata a suo avviso dalla fine della stagione della lirica pura, dal superamento di una poesia soggettiva legata a una realtà individuale e dell'affermarsi di una poesia comunicativa e impegnata, che aveva rimesso al centro i contenuti e non più la forma. Fasolo riproponeva le note categorie del petrarchismo e del dantismo, consapevole del loro valore generico: a suo avviso nei decenni precedenti era prevalsa una poesia di «gusto petrarchesco», in cui l'atteggiamento dominante era quello «di chi si rifugia nel mondo della memoria dove non esistono imprevisti e l'io può dominare in quiete un mondo individuale tutto proprio, che accoglie soltanto eventi divenuti passato e ne compone i riflessi e gli echi vivi mirando a una definitiva perfezione fine a se stessa»⁶²; a questa tendenza in quegli anni si era sostituita una poesia di gusto «dantesco», in cui la parola non è più «parola soggettiva, in sé, conclusa risonanza della memoria», ma «parola-comunicante e perciò parola-azione», diventando «operosa accettazione della vita nella partecipazione anche poetica al proprio tempo ed ai suoi compiti rivolti al futuro così che anche il passato è accolto quale base del presente e del futuro»⁶³.

Fasolo rifletteva poi sulla crisi della cosiddetta «quarta generazione» poetica, le cui istanze iniziali avevano lasciato il posto a una stancante riproposizione di motivi e immagini di facile effetto. Il curatore temeva che ciò fosse dovuto alle mutate condizioni storiche, all'assopirsi dell'entusiasmo politico e sociale che aveva infiammato il periodo precedente, all'affievolirsi della speranza di intervento nel presente e di partecipazione alla costruzione del futuro:

Oggi in questo particolare momento in cui si nota una flessione della spinta viva del nuovo corso poetico e che questa flessione si accomuna a quella dell'interesse poetico diretto ad operare sugli altri, noi vorremmo, con Falqui, che ciò fosse dovuto a un benefico periodo di raccoglimento prima di procedere più intensamente, ma non possiamo nascondere il timore che questo rallentamento coincida con un declinare di speranze umane oggi deluse dopo l'empito degli esaltanti proponimenti e le facili certezze accolte e diffuse nei primi anni di questo dopoguerra. Carlo Bo nel suo recente «Scandalo della speranza» con il quale afferma una più vasta e meditata concezione della condizione umana nell'uomo letterato e poeta, confessa il diffuso sconforto per l'involuzione delle promesse e dei grandi e illusori progetti degli anni scorsi. Eppure egli non vuole ancora negarsi alla speranza nel futuro, anche se ad essa manca oggi la sollecitazione dei fatti che ci attorniano. A questa sua immotivata speranza noi partecipiamo in attesa ansiosa e, per quanto possiamo, attiva.⁶⁴

Nell'ottica di Fasolo, ad accomunare i vari autori antologizzati, legati chi al post-ermetismo chi al neorealismo, era proprio la genuinità dei loro contenuti e la fedeltà alle verità umane, nutrita

⁶² U. Fasolo, *Introduzione a Nuovi poeti*, cit., pp. 20-21.

⁶³ Ivi, p. 20.

⁶⁴ Ivi, pp. 21-22.

da una speranza nel futuro (quella speranza cui anche Carlo Bo voleva “scandalosamente” affidarsi) e da una fiducia nella strumento poetico.⁶⁵

La scelta di antologizzare lo sconosciuto Fernando Bandini, segnalatogli da Neri Pozza, è dovuta dunque a questi criteri: la premessa critica a *Pianeta dell'infanzia* ammorbidisce la rigida schematizzazione, proposta nell'introduzione, tra una poesia soggettiva ancorata alla memoria personale e una poesia collettiva aperta alla realtà sociale. Nei versi di Bandini erano riconosciuti echi dell'ultimo ermetismo e più in generale della poesia tradizionale, a cominciare dal rispetto della forma (è tra i pochi autori dell'antologia a presentare componimenti in quartine) e dalla centralità della memoria dell'infanzia, che però convivevano con una partecipazione alle questioni del presente, riformulate da una personale “grammatica della fantasia”.

La lettura di «Pianeta dell'infanzia» che dà il titolo alla raccolta, ci rivela la possibilità di una presenza, attuale nel poeta, del mondo meravigliato della fanciullezza, ma il suo tono pur non perdendo la peculiare natura, diviene più fermo e complesso quando i problemi o le occasioni che suscitano l'emozione lirica, si articolano in un'attenzione ampliata.

Nel procedere della sua poesia, il Bandini si dimostra via via anche partecipe alle questioni del presente; non si abbandona ad esse bensì le assume in sé e spontaneamente esse riappaiono rivestite e adorne dei colori della sua fantasia tendenzialmente favolosa dove le colorazioni sono quasi sognate ed irreali. Anche il palese assunto contenutistico ne viene investito e reso come nuovo, fresco, più vivo e operante.⁶⁶

Quel filone memoriale che nella poetica ermetica era giudicato come un rifugio dalla realtà, un'esperienza personale non comunicabile, in Bandini assumeva per Fasolo una consistenza diversa: rispetto alle «statiche risonanze di echi» dei poeti ermetici, nelle sue poesie era presente comunque uno sguardo sul presente, determinato da un «netto e preciso impegno morale».

Certo che in una situazione siffatta, la memoria, come elemento lirico, ha un ruolo notevole, ma la sua partecipazione pur continua non consiste in statiche risonanze di echi; al contrario gli elementi, i contenuti che essa conduce e riporta nel moto dell'emozione lirica non hanno scopo evocativo ma fusione di interventi attivi, costruttivi del presente, anche se di un presente operante una vera e propria interpretazione del mondo che ci attornia. Forse in Bandini il rifiuto della memoria come tendenza al sogno della quiete si ricollega al netto e preciso impegno morale che è fortemente sentito, pur senza esplicite dichiarazioni, nella sua poesia. È avvertibile il senso, il bisogno della umana giustificazione attiva perché essa possa nell'intimo reputarsi anche umanamente valida; «l'Uomo rude sogna una vanga di stelle» scrive il Bandini precisando così non l'identificazione ma la contemporaneità dell'opera attiva e della immaginazione poetica.⁶⁷

⁶⁵ «L'accettazione ha obbedito a un criterio che teneva conto non solo della formale validità poetica, ma anche della presenza nell'opera del poeta di una sua verità umana genuina e profonda, dalla quale scaturisse il bisogno d'espressione in intensità di canto poetico più o meno strettamente lirico. Entro questa condizione di realtà umana nella poesia, sono stati accolti modi e toni diversi, quasi un'ampia e volutamente variata riprova delle diverse tendenze attuali» (ivi, pp. 22-23).

⁶⁶ U. Fasolo, [Nota introduttiva] a F. Bandini, *Pianeta dell'infanzia*, cit., pp. 67-68.

⁶⁷ Ivi, p. 68.

Nella prima parte di *Pianeta dell'infanzia* è facile identificare i componimenti dedicati al recupero memoriale o alla riflessione sull'infanzia (*Pianeta dell'infanzia*, *Piloti del Baltico*, *Terraferma*, *Settembre*) rispetto a quelli che rileggono in chiave simbolica la contingenza storica (*Cortina di ferro*, *Piccolo coro del cimitero della Wehrmacht*) o biografica (*Week-end*). Ma di poesia in poesia questa distinzione diventa sfumata, dato che le due tematiche tendono sempre più ad incrociarsi tra loro, creando atmosfere oniriche in cui si sovrappongono tessere memoriali ed evocazioni della storia contemporanea (specie nei testi finali, *Notte d'inverno* e *Voce di Cristoforo*).

A queste due tematiche si aggiunge una riflessione sulla sensazione soffocante e annichilente del tempo che passa, come in *Lettera dell'amante veneziana*, il cui sfondo è una Venezia lugubre e decadente, in cui i «segni del sereno» sono scomparsi e «la luna è nascosta tra rami lontani che noi non conosciamo»; una Venezia popolata da animali insidiosi, il «gabbiano affamato» e «la tela di ragno che c'insidia sulla soglia». È proprio da questa oppressione che il poeta vuole sfuggire, da una parte lasciando una testimonianza poetica del presente e delle emozioni vissute (*Poesia tra cent'anni*), dall'altra rievocando il senso di vastità spaziale e temporale che Leopardi associa all'infanzia e alla poesia (*Sulla carta geografica*).

5.1 – Aspetti linguistici e stilistici

Il modo distaccato con cui la poesia si rapporta alla storia anticipa quella «memoria del futuro» che diverrà poi caratteristica della stagione più matura di Bandini. Ma rispetto alle sue raccolte successive, questo rapporto in *Pianeta dell'infanzia* appare ancora «manicheo», per citare un giudizio che il critico Mario Apollonio gli mosse in occasione di un incontro nel 1949:

Ho conosciuto padre Davide nel '49: era venuto a presentare *Io non ho mani* Mario Apollonio, un maestro importante per padre Davide. E io sono intervenuto con la titubanza che si ha a quell'età, dicendo che la poesia era in qualche maniera un modo di opporsi alla storia quando questa storia la sentiamo contraria a noi, con lo sforzo d'individuare al di là di essa dei valori non deperibili. Apollonio affermò che questo era giusto, ma bisognava stare attenti a non cadere nel manicheismo. Io non ho capito cosa intendesse dire. L'ho capito molto dopo. Era manicheo il senso di una poesia totalmente pura e innocente da opporre alla presunta impurità della storia e del mondo. E non si poteva accettare in assoluto, secondo Apollonio, questa divaricazione tra poesia e storia.⁶⁸

L'opposizione della poesia nei confronti della storia aveva evidenti effetti nello stile di *Pianeta dell'infanzia*, fortemente legato al monolinguismo lirico della tradizione montaliana ed ermetica; mentre sarà proprio la graduale accettazione della «presunta impurità della storia e del

⁶⁸ F. Bandini, *La formazione poetica di David Maria Turolto*, in *Testimonianza e poesia: David Maria Turolto*, a cura di Armando Fiscon e Enrico Grandesso, Camposampiero, Edizioni del noce, 1993, pp. 25-26.

mondo», accolta con gli opportuni filtri, a segnare lo sperimentalismo successivo. Ma negli anni Cinquanta la poesia neorealista non appariva a Bandini un modello percorribile, per cui egli, come un «paguro bernardo», preferì rimanere «al riparo del guscio montaliano», senza osare «staccarsi dal retroterra della passata stagione».

La lingua poetica degli anni Cinquanta non ci offriva protocolli e modelli. I poeti di vent'anni, ai loro esordi, vivevano un'intensa inquietudine tra l'esigenza fortemente sentita di superare Montale e il rifiuto delle proposte neorealistiche che venivano da riviste come la torinese «Momenti» – che ebbe una vasta diffusione e un largo ascolto in quegli anni – tanto ricca di fervida buona fede quanto di confusione e ambiguità. Sfuggiva, a quel gruppo animoso, che all'affabulazione di nuovi sensi occorreva un nuovo linguaggio; così sulla rivista si pubblicavano poesie che svolgevano il tema di uno sciopero operaio con cascami di linguaggio montaliano, vero orripilante ircocervo. Oppure i poeti di «Momenti» e del neorealismo ricorrevano a una prosasticità greve e irrisolta, priva di una propria, originale connotazione.

[...] I poeti procedevano per tentativi ed errori. Solo i migliori si salvavano, e furono pochi. Paradossalmente erano migliori quelli che come paguri bernardi rimanevano al riparo del guscio montaliano e non osavano staccarsi dal retroterra della passata stagione.⁶⁹

Rodolfo Zucco, autore di importanti saggi sulla lingua e lo stile di Bandini, considera *Pianeta dell'infanzia* la «fase aurorale della vicenda stilistica di Bandini», caratterizzata da «un linguaggio derivato in sostanza da un ermetismo filtrato dei tratti grammaticali più accusati, e irrobustito dalla lezione pascoliana e montaliana»⁷⁰. Nella raccolta giovanile infatti sono riscontrabili alcune costanti stilistiche dell'ermetismo, esemplificate da Pier Vincenzo Mengaldo nel saggio *Il linguaggio della poesia ermetica*, che nel loro insieme contribuiscono a creare una dimensione evocativa, in cui i riferimenti reali sono resi in modo vago e indeterminato.

Il fenomeno più frequente è una «generale libertà nel manovrare i nessi preposizionali», da cui «deriva fra l'altro la frequenza di costrutti che esprimono in forma sintetica e allusiva relazioni sintattiche che la lingua usuale rende in modi analitici e razionali, favorendo una sorta di compenetrazione e insieme di vacillazione dei rapporti logici fra i diversi elementi»⁷¹: si possono citare «fresche di vento» (*Pianeta dell'infanzia*), «paziente di veglie» (*Pianeta dell'infanzia*), «le armate occidentali scintillano di armi», «le sentinelle s'imbianchino di passi» (*Cortina di ferro*); «attimi di viola», «balaustre d'orizzonti» (*Week-end*); «gru migratrici d'azzurro», «la vanga di stelle» (*Terraferma*); «parete di bianco soffio» (*Notte d'inverno*). Viene invece evitato l'uso

⁶⁹ Id., *Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni*. Atti del Convegno di Studi. Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 12-13.

⁷⁰ Rodolfo Zucco, «E Bandini?». Note per una lettura di «Memoria del futuro», in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di Erasmo Leso, Padova, Esedra, 2006, pp. 57-58.

⁷¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 139. In alcuni degli esempi citati, come «le sentinelle s'imbianchino di passi», è possibile notare anche l'«inversione di determinante e determinato o di tema e rema» (ivi, p. 140).

anomalo – e ormai “famigerato” – della preposizione *a* «con valore di approssimazione spaziale, ma talora anche temporale, modale, causale-strumentale», che domina negli ermetici.

Dagli esempi citati si nota come l'utilizzo atipico delle preposizioni si associ all'«uso del sostantivo assoluto, cioè [alla] soppressione dell'articolo, in particolare determinativo»⁷². Sono assimilabili a questa categoria l'uso di plurali indeterminati al posto dei singolari («appoggia l'orecchio ai muri per sentire / lamentarsi dai prati» in *Pianeta dell'infanzia*; «L'astro dei pomeriggi» in *Terraferma*) e di articoli indeterminativi in luogo di più normali determinativi («fresche di vento nel battito d'un'ala»: *Pianeta dell'infanzia*). Anche qui il risultato è un «effetto evocativo di generalizzazione e indeterminazione, o leopardianamente vaghezza»⁷³.

Seguendo il catalogo di Mengaldo si riscontrano poi frequenti apposizioni analogiche immediate, come «Mie notti di bufera, mani e volto di nuvola» (*Pianeta dell'infanzia*); «L'orologio musicale viennese / suona le tre, la notte è un'arpa» (*Week-end*); «le voci dei bambini finiscono nel nulla / vento a volo tra i rami dell'abete» (*Settembre*). La predominanza delle immagini sul discorso porta poi a un impiego massiccio della sintassi nominale: «una zona deserta per attendere il vento / e ragazzi dai vetri che contano le stelle // e tappeti di gelo nei boreali inverni / perché le sentinelle s'imbianchino di passi / e il tuo dolore, amico, a Bratislava» (*Cortina di ferro*); «Passo dietro passo, respiro su respiro, / uno sta a diecimila: / diecimila vibrazioni per il tonfo nell'acqua / e diecimila lacrime per le opere umane. // Il nero della nube sulla testa, / le grida delle donne in fondo ai paesi» (*Sulla carta geografica*). La concentrazione di immagini e analogie da un lato ricorda gli enigmatici flussi interiori della poesia ermetica (come i paesaggi notturni di Gatto), dall'altro la «narrazione rapsodica» tipica del linguaggio cinematografico, in cui le «sequenze imitano il frammentario svolgersi dei sogni, delle visioni»⁷⁴.

Si nota infine, in percentuale minore, qualche preziosismo lessicale: il latinismo *traducono* («le armate rosse traducono la notte / in pause di silenzio»: *Cortina di ferro*) e l'uso transitivo di un verbo intransitivo: «le Alpi crolleranno valanghe» (*Notte d'inverno*).

Nelle poesie di *Pianeta dell'infanzia* si assiste poi al variegato ricorso a figure retoriche: colpisce anzitutto la frequenza delle personificazioni, che esprimono anche a livello formale una realtà animata dalla fantasia del bambino: «dove dorme la piccola città», «sentire / lamentarsi dai prati l'erba», «Mie notti di bufera [...] / appressatevi all'uscio, camminate leggere» (*Pianeta dell'infanzia*); «soffio di lampada assonnata» (*Cortina di ferro*); «le donne e i garofani / si fanno ansiosi», «le Alpi si vestono d'oro» (*Settembre*); «Europa triste, poggiata / sul gomito solenne di bambina» (*Week-end*); «la città con mille palpebre serrate» (*Lettera dell'amante veneziana*). Le

⁷² Ivi, pp. 138 e 137.

⁷³ Ivi, p. 138.

⁷⁴ F. Bandini, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., p. 34.

metafore tendono soprattutto a unire elementi reali con elementi astratti o intangibili: «varcano la soglia della notte», «si scolora il pianeta dell'infanzia» (*Pianeta dell'infanzia*), «navigando nel mare di giorni smisurati» (*Piloti del Baltico*), «l'ora dell'indiscrezione picchiata sui vetri» (*Notte d'inverno*). Le analogie e le metafore sono controbilanciate da qualche similitudine: «una lunga criniera come un'acqua celeste» (*Pianeta dell'infanzia*), «con le mani leggere come neve su Praga», «l'Europa è spezzata come un vecchio ventaglio» (*Cortina di ferro*).

Nelle poesie si può avvertire talvolta l'eco di qualche autore della tradizione lirica italiana: in *Piccolo coro...* «O tu che entri al cimitero ebraico» (v. 10) ricorda «O tu che vieni al doloroso ospizio» (Dante, *Inf.* V, 16), mentre «sussurro delle api» (v. 15) rimanda a Pascoli⁷⁵; inoltre la quasi rima *ebraico:canicola* è plasmata forse sulla rima ipermetra *amico:canicola* presente nel celebre osso montaliano *Non chiederci la parola...*⁷⁶. In *Poesia tra cent'anni* i versi «cadevano i giorni delirando / sopra il mio cuore» riprendono l'uso tipicamente leopardiano del verbo *cadere* in contesti legati al rimpianto dell'infanzia, come nelle *Ricordanze*, vv. 111-113: «Piansi la bella giovinezza, e il fiore / de' miei poveri di, che sì per tempo / cadeva»⁷⁷.

Anche la metrica di *Pianeta dell'infanzia* cerca un riparo nel guscio della tradizione, rifiutando la prosasticità neorealistica ed evitando allo stesso tempo una ripresa inerziale dei protocolli metrici del passato: «Io ho sempre pensato, fin dai miei esordi di versificatore, che al lettore debba risultare chiaro che il poeta sta parlando metricamente. Non importa come un poeta organizza i suoi versi, se sia più o meno vicino a una metrica tradizionale o cerchi di sperimentare nuove misure e inedite cadenze»⁷⁸.

La forma metrica prevalente della raccolta è la quartina, anche se il modello canonico non viene rispettato, sia per la quasi totale assenza di rime, sia per il numero variabile di versi per strofa, che costituendosi primariamente come unità tematica talvolta può dilatarsi. Regolari sono le quartine di *Piloti del Baltico*, *Cortina di ferro*, *Lettera dell'amante veneziana*, *Settembre*, mentre in *Pianeta dell'infanzia* e *Notte d'inverno* è presente anche una strofa di diversa misura. Alla forma della quartina si richiamano anche *Sulla carta geografica* e *Poesia tra cent'anni*, ma con soluzioni particolari: nella prima la quartina (x) si alterna alla cinquina (y), secondo lo schema x-y-x-y-x; nella seconda quartine (x) e terzine (z) si succedono secondo un ordine speculare, con una vaga allusione iniziale al sonetto (x-x-z-x-z-z).

⁷⁵ Cfr. «era al sussurro musico dell'api» (G. Pascoli, *Al corbezzolo, Odi e Inni*, v. 27) e il più noto «Un'ape tardiva sussurra» (*Il gelsomino notturno, Canti di Castelvecchio*, v. 13). Cito da Id., *Poesie*, cit., vol. I, pp. 745 e 601.

⁷⁶ Cfr. E. Montale, *Non chiederci la parola...*, *Ossi di seppia*, vv. 6-7, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 27.

⁷⁷ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 199. È stato lo stesso Bandini a notarlo: «*Cadere* nei *Canti* è spesso il verbo del tramonto dei corpi celesti, e in questa accezione lo troviamo collocato all'interno di similitudini sulla fine della giovinezza e sul conseguente sentimento di "crepuscolo del mondo" che pervade la poesia leopardiana» (*Il tramonto della luna*. Lettura di Fernando Bandini, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di Armando Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, p. 615).

⁷⁸ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 29.

Le altre poesie sembrano richiamarsi piuttosto al modello della canzone libera leopardiana, pur con una certa regolarità interna: presentano una struttura a cannocchiale *Piccolo coro* (strofa di 9 versi + strofa di 6), *Week-end* (strofa di 8 + strofa di 6 + strofa di 4) e *Terraferma* (due strofe di 7 + strofa di 6 + strofa di 4 + strofa di 3). A suggellare la raccolta è la poesia finale, *Voce di Cristoforo*, che dopo una approssimativa regolarità iniziale (due strofe di 6 versi e una di 7) termina con una quartina a rime incrociate, l'unica quartina rimata dell'intera raccolta.

Eccetto questa quartina, che segna in modo marcato la conclusione della silloge, l'assenza di rime porta all'adozione di strategie alternative: venuta meno la regolarità isostrofica e la funzione strutturante della rima, diviene centrale la componente retorica, che si fa carico di rimarcare la dimensione di letterarietà del testo (anche attraverso la ripresa di stilemi ermetici) e di strutturare verticalmente il discorso. Nella poesie di *Pianeta dell'infanzia* si assiste al ricorso massiccio a figure di ripetizione, a cominciare dall'anafora di parole e versi interi, che sul piano formale legano tra loro le strofe creando un ritmo e su quello dei contenuti contribuiscono a creare uno sfondo onirico. Un esempio è fornito dall'inizio della poesia eponima:

Le folaghe del Nord
che varcano la soglia della notte
così fresche di vento nel battito d'un'ala
che i bambini le chiamano nel sonno,

così fresche di vento nel battito d'un'ala
dopo un miglio di vento cadono
dove dorme la piccola città
coi granai spalancati.

Altra tipologia di ripetizione è la metatassi, ossia il parallelismo sintattico, presente ad esempio in *Sulla carta geografica*, vv. 5-8: «Indicatemi il luogo / dov'è nata colei che amerò, / indicatemi il punto dello spazio / dove il gelo si squarcia». ⁷⁹

Come detto la scelta di trovare riparo nella tradizione conviveva con un consapevole utilizzo dei suoi strumenti. La volontà di sviluppare un discorso poetico coerente portò Bandini a respingere l'endecasillabo montaliano, il verso più largamente adottato dai poeti della sua generazione, cui era preferito l'alessandrino: agli occhi del vicentino la ripresa inerziale del ritmo e più in generale dello stile montaliano soffocavano gli autentici germi di poesia, producendo solo cattive imitazioni.

Lo stesso *deng* dei primi versi che si scrivevano, come quando si fa suonare a prova una stoviglia con le nocche delle dita, aveva il rintocco dell'endecasillabo montaliano. La maggior

⁷⁹ Nella stessa poesia, ai vv. 12-13 c'è la ripetizione della struttura formata dall'aggettivo numerale "diecimila" + sostantivo + complemento di causa («diecimila vibrazioni per il tonfo nell'acqua / e diecimila lacrime per le opere umane»); mentre ai vv. 14-15 si ha il nesso sostantivo + complemento di specificazione + complemento di stato in luogo («Il nero della nube sulla testa, / le grida delle donne in fondo ai paesi»).

parte delle poesie era scritta in endecasillabi sciolti. Particolarmente amati gli endecasillabi con accenti di terza e di sesta del tipo: *Esterina i vent'anni ti minacciano... M'occorreva il coltello che recide... Si fa murmure d'arnie a tarda sera...* Ne usciva un ron-ron compatto e inamidato che invece di mettere in risalto le parole della poesia ne spegneva del tutto il già scarso peso, i risaputi smalti, l'orecchiamento di maniera di quel prezioso patrimonio di lingua, fresca invece e inventata, accumulato da Montale, che si ergeva solitario col suo lavoro, e dai poeti a lui simili ma insieme così dissimili, che nella storiografia letteraria del nostro secolo vengono di solito chiamati "ermetici" e "post-ermetici".⁸⁰

Tendenzialmente l'endecasillabo, in associazione col settenario, è utilizzato nelle poesie prive di una regolare struttura strofica, come *Piccolo coro*, *Week-end*, *Sulla carta geografica*, *Poesia tra cent'anni*, con l'eccezione di *Terraferma* e *Voce di Cristoforo*, dove il verso prevalente è l'alessandrino. Invece le poesie in quartine si assestano sull'alessandrino, canonico o "liberato": le più regolari sono *Piloti del Baltico*, forse anche per il modello rimbaudiano sottostante, e *Lettera dell'amante veneziana*; mentre in *Pianeta dell'infanzia*, *Cortina di ferro* e *Settembre* gli alessandrini convivono con endecasillabi e altri versi. *Notte d'inverno* rispetta questo andamento, anche se oltre all'alessandrino presenta numerosi versi lunghi composti, alcuni dei quali richiamano l'esametro barbaro⁸¹: modello dell'eversione metrica di *Notte d'inverno* furono forse alcune poesie dello stesso Montale, come la seconda parte di *Notizie dall'Amiata* ed *Elegia di Pico Farnese* (entrambe dalle *Occasioni*), in cui il poeta ligure «realizzava i suoi strappi e le sue prevaricazioni sull'endecasillabo» attraverso un alessandrino «più o meno libero od opportunistico»⁸².

5.2 – Le tematiche principali

Nelle poesie di carattere memoriale l'intenzione dell'autore è soprattutto quella di ridare vita alla dimensione magica dell'infanzia, a quel mondo invisibile popolato da sogni e presenze fantastiche che fino a una certa età ha avuto una notevole importanza per ogni persona e che poi è stato dimenticato: in questi testi il poeta rivive alcune sensazioni vissute in quegli anni attraverso il filtro poetico della memoria, tentando di risalire «nella soffitta delle nostre emozioni».

A mano a mano che passano gli anni molte situazioni scompaiono, si allontanano dalla nostra vita e dalla nostra memoria, forse perché ci convinciamo che appartengono al mondo favoloso dell'infanzia, quando ogni cosa, anche la più piccola e banale, aveva un'anima e l'universo sembrava popolato da creature meravigliose e fantastiche. Decidiamo, con fredda razionalità, che tutto ciò è assurdo, fino a relegarlo nella soffitta delle nostre emozioni. [...]

⁸⁰ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., pp. 31-32.

⁸¹ Si tratta soprattutto di quelli che presentano un'uscita dattilica, come: «l'ora dell'indiscrezione picchiata sui vetri con deboli dita» (endecasillabo + novenario?); «L'orecchio alla campana, pronto agli allarmi del vento» (settenario + ottonario); «tenteranno le strade fortunate del mare legati» (settenario + decasillabo); «Or sai che anche i fanciulli del Sud tremeranno al passaggio del ghibli» (doppio decasillabo); «che trasporta la sabbia dei secoli e muta gli spazi del mondo» (decasillabo + novenario).

⁸² F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 29.

Invece tutte queste cose avevano una loro realtà, tanto è vero che per intere stagioni sono state al centro dei nostri pensieri e della nostra esistenza, e lì sono rimaste, anche se per tanto tempo le avevamo rimosse.⁸³

Momento privilegiato del ricordo memoriale sono le veglie notturne vissute nella paura di presenze estranee: in molte poesie Bandini ha cercato di ricostruire le emozioni provate in quei momenti lunghi un'eternità, durante i quali aveva l'impressione di entrare in una dimensione fantastica, in cui gli oggetti che di giorno appaiono inerti possono prendere vita, in cui le ombre sui muri e i rumori esterni nascondono insidie nascoste. La veglia infantile poteva nascere dall'eccitazione per l'arrivo di San Nicolò, che coinvolgeva fratelli e sorelle, unendoli in un'attesa che li faceva sussultare ad ogni minimo rumore: «Ognuno è andato a letto presto ma con le orecchie / sveglie sta attento al più lieve rumore; / eravamo quasi certi che quel cigolio nelle scale / fosse stato provocato dal tuo piede, // che ormai già ti trovassi dietro la porta buia / mentre da una fessura trapelava un tenue luore. / Così nei bambini la speranza produce paura, / fede la candida credulità». A rendere difficile il sonno poteva essere anche il senso di colpa per un presunto sacrilegio commesso durante il giorno («e prima di andare a letto spiavo le stelle, se ci fosse tra gli astri un indizio, / qualcosa come un tremore insolito nelle loro gocce di luce, / ma il cielo era lo stesso di mille anni fa, calmo, solenne, profondo, / non turbato come il mio cuore. E sotto le coperte io vegliavo, sicuro che ci fosse frode in quel cielo, / una cosmica malizia»⁸⁴), o il senso di angoscia provato negli anni della guerra per la minaccia dei bombardamenti notturni (al centro di *Città straniera*, de *La mantide e la città*, e *Risvegli*, di *Meridiano di Greenwich*).

La raccolta *Pianeta dell'infanzia* allo stesso tempo rievoca questa realtà misteriosa e ne dichiara la fine. Il significato del titolo viene spiegato in una poesia della raccolta *Per partito preso*, dove la dimensione magica creata dalla fantasia del bambino viene paragonata, per la sua vastità, a un pianeta popolato da un bestiario meraviglioso e da piante arcane.

Per molti anni da bambino ho pensato a una di-
mensione diversa, vasta come un pianeta ep-
pure raccolta dentro le pareti di casa.
Vi vivevano esseri in tutto simili a noi, con fauna,
flora e nuvole,
e nei miei terrori notturni ho spesso sentito bisbi-
gli dentro le pareti e passi frusciare
e tremare ragnatele negli angoli, il *situs* tradire
l'estranea presenza sotto la calce.
Dio, non bastava una scopa, non serviva uccidere
il ragno,

⁸³ Id., *Io, un vecchio albero nella città senza identità*, cit.

⁸⁴ Cfr. Id., *Due Santi di Dicembre*, SD, vv. 41-48 e *Da bambino, avendo commesso sacrilegio...* (PPP 9), PPP, vv. 5-9.

non era sufficiente picchiare coi pugni sul muro
perché se ne andassero,
e i miei genitori accorrevano, «cos'hai, di che cosa
hai paura, vedi come tutto è normale»,
accendendo la luce,
ma come spiegare che *quelli* non erano dentro la
stanza ma nelle pareti?

La poesia d'apertura *Pianeta dell'infanzia* riprende l'atmosfera onirica di *Una ruota la notte*, radicandola in un sistema di significati più ampio: la medesima situazione, una veglia notturna in cui i rumori esterni sono legati a presenze misteriose, diventa questa volta scenario di una riflessione più generale sulla fine dell'infanzia, senza alcun accenno mistico.

I

Le folaghe del Nord
che varcano la soglia della notte
così fresche di vento nel battito d'un'ala
che i bambini le chiamano nel sonno,

così fresche di vento nel battito d'un'ala
dopo un miglio di vento cadono
dove dorme la piccola città
coi granai spalancati.

Trasalisce la madre, la paziente di veglie,
e spegne la sua lampada con accorto silenzio
e appoggia l'orecchio ai muri per sentire
lamentarsi dai prati l'erba che si scolora.

II

Ora fioriscono in tutti i giardini
i terribili fiori dell'umana pietà:
lungo il vento d'autunno
si scolora il pianeta dell'infanzia
e tra le case arrossate dai lumi
di ragazzi che dormono è folto il suo respiro.

III

Mie notti di bufera, mani e volto di nuvola,
col richiamo di chiave soffiata
appressatevi all'uscio, camminate leggere
sull'erba delle corti calpestata dai giochi.

Saprete rivelarmi
chi mi cercava ogni notte instancabile
col battito dei passi intesi ad incantarmi?
Quale morte vestita del colore

di stagioni fuggiasche, volto senza lucerna,
mi guardava attraverso l'arabesco dei lampi?

ed ero così piccolo nel bianco d'un suo gesto
che un soffio mi poteva spegnere per sempre.

Mi definiva, torbido bambino,
con sommesse parole.
(Quando le folaghe passano
ricordo giorni senza riposo...).

IV

Quando miti cavalli sostano al mio portico
dentro l'arco risuonano gli zoccoli notturni
e una lunga criniera come un'acqua celeste
mi chiude in una morte passeggera le palpebre.

Pianeta dell'infanzia è il primo esempio di una propensione per la misura del poemetto che affiorerà più volte nella produzione di Bandini. La lunghezza dei quattro movimenti asseconda il flusso dei ricordi del poeta, attraverso un montaggio narrativo che ricorda quello cinematografico, per cui può valere un suo giudizio espresso sul *Ragazzo morto e le comete*: «il cinema alimenta in lui una spontanea predisposizione a spaesare gli oggetti del racconto (personaggi, vicoli, case oscure della sua favola adolescente) attraverso una narrazione rapsodica, le cui sequenze imitano il frammentario svolgersi dei sogni, delle visioni»⁸⁵.

La poesia si apre con una visione prodotta dalla fantasia del fanciullo, il volo notturno delle folaghe provenienti da un «Nord» indeterminato, che nell'opera di Bandini evoca terre fredde e lontane, un altrove vasto e misterioso che allarga la geografia mentale del bambino. Le folaghe – rese celebri da Montale – si legano a un senso di libertà e leggerezza anche in *2 novembre 1962* (PPP), dove sono compagne fedeli dei voli onirici dei fanciulli: «I puteli notturni / hanno sorvolato / (cavalcando le folaghe) / la base della Nato». La ripetizione dei vv. 3 e 5 («così fresche di vento nel battito d'un'ala») accompagna le richieste dei bambini che nel sonno invocano le folaghe.

Con un montaggio cinematografico di tipo analogico, dal volo degli uccelli sopra la «piccola città» addormentata (vv. 7-8) l'occhio passa a una scena familiare, la madre del poeta che dopo ore di lavoro notturno spegne la lampada e sente il sopraggiungere di un temporale o di una bufera di neve. Una scena simile torna in un piccolo cameo di *Due Santi di Dicembre*, dove la madre, rammendando degli abiti alla luce di una lampada, percepisce dal silenzio della notte l'inizio di un'improvvisa nevicata: «mentre in un povero villaggio caledonio / resta accesa una sola piccola lucerna: / lì una madre che a tarda notte rattoppa abiti / ha compreso, colpita dall'astrale silenzio, // che la neve sta cadendo a densi fiocchi»⁸⁶.

⁸⁵ F. Bandini, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., p. 34.

⁸⁶ Id., *Due santi di Dicembre*, SD, vv. 97-101. La versione latina è: «at pago superest in Calidonio / cui res sunt inopes una lucernula: / pannos mater ibi sera resarciens / denso vellere ningere // sensit sidereo tacta silentio».

La madre si carica di un ruolo mediatico tra il figlio e il mondo arcano esterno: i suoi gesti lenti, la lampada spenta «con accorto silenzio», l'orecchio appoggiato al muro per sentire il lamento della natura, quasi ad entrare in contatto con essa per placarla e tranquillizzare il figlio, sono carichi di ritualità, come di ritualità è caratterizzato ogni rapporto tra l'uomo e l'inconoscibile. Anche l'attributo che le viene assegnato, «la paziente di veglie», ha un sapore quasi epico nell'evocare i suoi sacrifici, ricordati poi in *Mia madre cuciva tomaie* (PPP).

Il secondo tempo della poesia passa nuovamente a una prospettiva esterna: un grandangolo mostra le case della città «arrossate dai lumi / dei ragazzi che dormono», su cui si abbatte la bufera portata dalle folaghe. L'immagine orfica dei vv. 13-14 («Ora fioriscono in tutti i giardini / i terribili fiori dell'umana pietà») è comprensibile alla luce di altre poesie di Bandini dedicate alla propria infanzia: al posto di un prosastico *«fiorisce l'umana pietà», i *fiori* concretizzano il sentimento dell'«umana pietà» che caratterizza il «pianeta dell'infanzia», confondendo la dimensione astratta (dei sentimenti) con quella reale (dei fiori) e contribuendo così alla dimensione onirica della poesia. I «fiori dell'umana pietà» che sbocciano durante l'infanzia simboleggiano il misto di speranza e attesa nel futuro provato dai ragazzi, la loro adesione partecipe alla vita e al mondo che altrove sarà chiamata anche *carità*.⁸⁷ I fiori sono definiti *terribili* perché il futuro così ardentemente immaginato incute anche un senso di incertezza e terrore: anche in altre poesie Bandini rievoca i temporali notturni come momenti di angosciose veglie passate a sognare il proprio futuro e a cacciare le proprie paure.

A te rivolgevo il pensiero,
io di me stesso profeta,
ardente futuro, e sotto il verdognolo
alone della lampada notturna
nella penombra della camerata
figuravo fantasmi
che nessuno mai più, nemmeno io,
avrebbe visto così belli nascere.
[...]

Dai letti allineati esalava
tepore di fiati e di sonno.
Gli altri avevano forza nei petti,
io deboli muscoli, angusta
gabbia di coste che soffocava il cuore.
Gli altri dormivano, io sveglio ascoltavo

⁸⁷ L'espressione «umana pietà» è presente anche in un'altra poesia di Bandini, *Forza di gravità* (IML), associata al dissidio tra la propria testarda speranza (di comunicare, di partecipare) e la pesantezza della realtà in cui è costretto ad operare, che rende vano ogni suo sforzo e sembra volerlo escludere da ogni gioia: «Ha il colore degli alberi / l'umana pietà. / Uno si chiude in casa, / un'altra è muta. // Anche gli uccelli sentono / la forza di gravità / e c'è un gemito / nella loro caduta». L'«umana pietà» ha «il colore degli alberi», quindi è verde come la speranza.

un vento di mille anni troppo grande
per i miei polmoni di quattordici.⁸⁸

Anche in *Ottave* il bambino nutre un senso di pietà nei confronti di sé stesso e del mondo, e un terrore nei confronti del «vento di mille anni troppo grande / per i miei polmoni di quattordici». La terza parte di *Pianeta dell'infanzia* descrive proprio la paura provata durante le notti invernali nei confronti di un'entità misteriosa molto più grande di lui, contro cui non poteva nulla: dopo aver personificato le «notti di bufera», attraverso una serie di domande retoriche che ricordano *A Silvia*, il poeta chiede a loro di rivelargli che cosa lo spaventasse a tal punto. La paura risvegliata dal ricordo, che rompe anche la rigida unità contenutistica delle quartine con l'*enjambement* tra la sesta e la settima strofa, viene placata nella quartina finale della poesia, in cui la presenza positiva dei cavalli accompagna il definitivo sonno.

La presenza di Leopardi in questa poesia non si ferma al rimpianto per la giovinezza perduta, con la rievocazione degli incubi infantili come nelle *Ricordanze*, vv. 50-55: «Viene il vento recando il suon dell'ora / della torre del borgo. Era conforto / questo suon, mi rimembra, alle mie notti / quando fanciullo, nella buia stanza, / per assidui terrori io vigilava, / sospirando il mattin»⁸⁹. La ripetizione del verbo *si scolora* ai vv. 12 e 16, che mette in relazione un'immagine legata alla natura («lamentarsi l'erba che si scolora») con una legata all'uomo («si scolora il pianeta dell'infanzia»), potrebbe ispirarsi al *Tramonto della luna*,⁹⁰ testo a cui recentemente Bandini ha dedicato un'approfondita *lectura*. Nella poesia del 1836, la fine della giovinezza e delle illusioni è paragonata a un paesaggio notturno, dove il tramonto della luna cancella i «mille vaghi aspetti / e ingannevoli obbietti» creati precedentemente dalla luce, lasciando la natura nell'oscurità: ma se il tramonto dei fenomeni naturali è ciclico, quello dell'uomo è inarrestabile, a dimostrazione della sua condizione tragica. Nel *Tramonto della luna* le «arcane somiglianze fra il tramonto della luna e la fine della giovinezza» sono evocate con un uso vago e ambiguo di alcune parole, che dimostra una «sapientissima [...] arte della transizione» nel passaggio dal piano naturale a quello umano:

Questa seconda [strofa] invece sottolinea le arcane somiglianze fra il tramonto della luna e la fine della giovinezza. E lo fa riprendendo parole ed espressioni che aveva usato nella *descriptio* ma trasformandone l'intento impressionistico in risonanze interiori del pensiero. Il paragone, della luce lunare che si estingue, con la giovinezza, coinvolge anche i «mille vaghi aspetti» (v. 5) e gli «ingannevoli obbietti» (v. 6) che contribuivano a creare (*ingere*) «l'ombre lontane». Sono queste due ultime le parole che, più intensamente, da connotatrici del paesaggio notturno divengono segnali dell'anima. [...] A scomparire sono ora, con quelle ombre, «le sembianze / dei

⁸⁸ F. Bandini, *Ottave*, MF, vv. 9-16 e 33-40.

⁸⁹ Nella nota ad *assidui terrori*, Bandini cita la riflessione di Leopardi contenuta in un passo dello *Zibaldone*, 531: «timor di pericoli di ogni sorta, timore di vanità e chimere proprio solamente di quell'età, e di nessun'altra; timor delle larve, sogni, cadaveri, strepiti notturni, immagini reali, spaventose per quell'età e indifferenti poi, come maschere ec.» (cfr. G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 196n).

⁹⁰ *scolorarsi* riferito alla luna è anche in *Soldati*, IML, v. 7: «e la luna si scolora / dietro le nubi, scivola nel cielo».

dilettoni inganni». E l'idea di lontananza passa dalle «ombre» alle «speranze», spostando la connotazione dell'aggettivo «lontane» dallo spazio al tempo, dai remoti orizzonti del paesaggio dove la luna scompare al futuro.⁹¹

In particolare in *Tramonto della luna* uno degli elementi su cui si fonda la transizione di significato è proprio la ripetizione di parole appartenenti all'area semantica dell'oscurità: se ai vv. 11-12 il buio è associato all'elemento naturale («nell'infinito seno / scende la luna; e si scolora il mondo»), ai vv. 27-28 esso allude metaforicamente alla condizione umana dopo la giovinezza («abbandonata, oscura / resta la vita»), concetto ribadito anche nel finale, «Ma la vita mortal, poi che la bella / giovinezza sparì, non si colora / d'altra luce giammai, né d'altra aurora».

Il viaggio non è più quello del carrettiere che si trova improvvisamente immerso nell'oscurità. Adesso il viaggio è quello della vita umana; il «confuso viatore» della vita [...] comprende come in quel buio calato con la fine della giovinezza gli resti ancora da percorrere un lungo cammino. Quel memorabile «e si scolora il mondo» (v. 12), che esprimeva la subitanità di un evento naturale, adesso modula, come un'eco, l'amara presa d'atto di quello che sarà uno status permanente dell'esistenza: «Abbandonata, oscura / resta la vita». Si noti che il verbo *scolorare* è quasi sempre applicato al volto che impallidisce per causa di amore o di morte; è il volto «scolorato dal mortale affanno» di Consalvo, è il volto del poeta nelle *Ricordanze* che si scolorava ad «ogni lontano accento» che gli giungesse di Nerina, è il «supremo / scolorar del semblante» del *Canto notturno*, immagine del morire. Solo nel *Bruto minore* il verbo è applicato a corpi celesti, alle stelle che impassibili al dolore umano non si «scolorano» contemplando le «umane cure».⁹²

Anche in *Pianeta dell'infanzia*, come nel *Tramonto della luna*, la ripetizione del verbo *si scolora* accompagna la transizione dall'evocazione di un paesaggio notturno, descritto con tratti onirici, a un'allusione metaforica alla fine dell'infanzia («si scolora il pianeta dell'infanzia»):

Trasalisce la madre, la paziente di veglie,
e spegne la sua lampada con accorto silenzio
e appoggia l'orecchio ai muri per sentire
lamentarsi dai prati l'erba che si scolora.

II

Ora fioriscono in tutti i giardini
i terribili fiori dell'umana pietà:
lungo il vento d'autunno
si scolora il pianeta dell'infanzia
e tra le case arrossate dai lumi
di ragazzi che dormono è folto il suo respiro.

Nella poesia di Bandini non viene fatto cenno alla presenza della luna, ma è ipotizzabile che lo spegnimento della lampada sia associato proprio al buio che avvolge la natura, spazzata da una

⁹¹ *Il tramonto della luna*, Lettura di F. Bandini, cit., p. 615.

⁹² Ivi, pp. 615-616.

bufera che segna la fine dell'estate: il lamento proveniente dai prati, cui la madre rivolge il proprio orecchio, si lega dunque al timore di un'oscurità e di una morte eterne. L'arrivo dell'autunno porta così a una constatazione del passare inarrestabile del tempo umano, alla metafora «si scolora il pianeta dell'infanzia»: del resto anche ai vv. 26-27 il terrore suscitato dalla bufera è collegata alla «morte vestita del colore / di stagioni fuggiasche», dal sapore vagamente foscoliano⁹³.

Anche in altre poesie della raccolta ricorre il motivo della veglia notturna, come in *Terraferma*, vv. 21-24 («Io so d'essere stato sul mio letto di fanciullo / il minuscolo guardiano delle lune più fertili, / ho atteso con la fronte sui vetri i mattini / che recavano oro alle mie mani aperte»), e in *Settembre*, dove ritorna una situazione simile alla poesia d'apertura.

Settembre visitato dalla luna!
Mia madre dice: il tempo è giunto
quando le donne e i garofani
si fanno ansiosi per un astro che muore.

Mia madre dice: il tempo è giunto
quando le Alpi si vestono d'oro.
Nei paesi del mondo si turbano le ore
per il tonfo d'un frutto o il bacio d'una donna.

Attraverso la notte
le voci dei bambini rilucono di brina,
le voci dei bambini finiscono nel nulla
vento a volo tra i rami dell'abete.

O madre, navighiamo sul veliero di stelle!
Ora Atlante nel grande suo spazio si curva
sotto lo stormo immenso delle nuvole, imita
il suono delle acque nel verde Settentrione.

Sono molteplici i punti di contatto tra questa poesia e quella già presa in esame, sia metrici (la divisione in quartine), sia retorici (la ripetizione di interi versi o emistichi), sia contenutistici (l'atmosfera notturna che sfocia nell'onirico; il tramonto della luna; la presenza rassicurante della madre). La luce lunare che in *Pianeta dell'infanzia* è intuibile solo indirettamente, grazie alla presenza di un leopardismo, qui è dichiarata (e celebrata) sin dal primo verso. Il presente iterativo («Mia madre dice») e le ripetizioni danno una dimensione quasi astorica e sapienziale alle parole con cui la madre spiega al figlio il significato dei fenomeni naturali. Anche qui lei sembra possedere i segreti degli eventi misteriosi che si accompagnano all'«astro che muore» (v. 4), cioè al tramonto della luna o alla sua fase calante, interpretando il sentimento di ansia e turbamento che il moto lunare suscita nelle donne e nella natura: come in Leopardi, il tramonto del corpo celeste genera

⁹³ Cfr. «quando de' miei fiorenti anni fuggiva / la stagion prima» (Ugo Foscolo, *Pur tu copia versavi alma di canto...*, Sonetto XI, vv. 3-4, in Id., *Sepolcri odi sonetti*, a cura di Donatella Martinelli, Milano, Mondadori, 1987, p. 118).

immagini di caducità associate alle piante (i «garofani [...] ansiosi», il «tonfo d'un frutto») e all'uomo. Il dialogo tra madre e figlio su cui è costruita la poesia rafforza proprio l'idea del succedersi delle generazioni, ripreso dall'immagine dei bambini che dormono, presente anche in *Pianeta dell'infanzia*. Nella quartina finale il poeta cerca di sottrarsi al pensiero opprimente del tempo che passa immaginando un volo fantastico con la propria madre («O madre, navighiamo sul veliero di stelle!»), con cui staccarsi dal peso della vita, rappresentato metaforicamente dalla figura mitica di Atlante che regge l'arco del cielo.⁹⁴

Alla riflessione sull'infanzia si accompagna uno sguardo sulla realtà storica, col ricordo ancora vicino della seconda guerra mondiale (*Piccolo coro del cimitero della Wehrmacht*) e la preoccupazione per le divisioni che opprimono l'Europa (*Cortina di ferro*). *Piccolo coro* immagina il lamento di alcuni soldati nazisti, che, uccisi nel fiore della giovinezza e seppelliti lontano dalla loro patria, chiedono un gesto di clemenza e pietà ai passanti diretti al cimitero ebraico.

Pochi metri di spazio non contengono
il vento lituano
se fischia tra le croci di colore.
(Quando nascemmo la sua mano era lieve
sulla guancia materna).
Ora vent'anni bastano per noi
a misurare il destino.
E il Nord-Italia spunta dalla neve
ma non ci giunge il vento della patria...

O tu che entri al cimitero ebraico
volgiti a noi che non abbiamo ombra
d'alberi verdi
quando il cancello geme
e la canicola lenta
ci avvolge nel sussurro delle api.

I fatti storici sono trasfigurati in scenari immaginari, segnati dalla neve e dal vento gelido, da un paesaggio invernale che in Bandini assume un valore importante: «L'inverno rappresenta per me una sorta di immagine nel presente, di un presente che è fatto di constatazione, di gelo e in qualche maniera di morte, ma anche di speranza sulla sua fine e sulla sua trasformazione»⁹⁵.

In *Cortina di ferro* l'omaggio ai poeti di Praga si unisce a uno sguardo amaro sulle divisioni che affliggono l'Europa: come in altre poesie di *Pianeta dell'infanzia* vengono qui contrapposti due piani temporali, un passato cui si lega un sentimento di felicità infantile, e un presente – introdotto

⁹⁴ La fuga dalla pesantezza della realtà anticipa il volo «sul tappeto magico / del manto episcopale» descritto in *Sera a Vicenza* (IML), dove ciò che si vuole lasciare alle spalle è il clima politico opprimente che si respira in città.

⁹⁵ *Intervista a Fernando Bandini*, in Laura Crosara, *Natura e storia nella poesia di Fernando Bandini*, Università di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in filologia e critica letteraria, Relatore: prof. Francesco Zambon, a.a. 2007/08, p. 347.

da «ora» – segnato da tensioni, paura, divisioni, falsità. Alla Praga magica evocata dai delicati versi di Holan e Seifert viene contrapposto un grigio presente segnato dalla guerra fredda e dalla cortina di ferro, che divide l'Europa in due blocchi contrapposti:

I poeti céki cantavano la conserva di ribes
delizia dei bambini
e la morte che arriva per telegrafo
con le mani leggere come neve su Praga.

Ora le armate rosse traducono la notte
in pause di silenzio
e le armate d'Occidente scintillano di armi
a passo cadenzato sotto un arco di luna.

Le cesoie interrompono la corrente dei treni
elettrici, dal soffio di lampada assonnata:
una zona deserta per attendere il vento
e ragazzi dai vetri che contano le stelle.

e tappeti di gelo nei boreali inverni
perché le sentinelle s'imbianchino di passi
e il tuo dolore, amico, a Bratislava (dove
la colomba di fuoco dorme tra le campane).

Da dieci anni inventiamo confini
e l'Europa è spezzata come un vecchio ventaglio.
Oh, schiudete il suo spazio di terra bruna e mare
quando il cielo iridato sprofonda nella sera.

Cortina di ferro inizia con un omaggio ai poeti cechi, letti con interesse da Bandini: uno di questi, František Halas (1901-1949), è ricordato in *Poesia scritta a Praga* (DCA): «Verrebbe a farmi visita / l'ombra di Halas quando muore il giorno. / Abitava qui attorno, m'insegnerebbe / il nome in ceco della prima stella». Altri due, Vladimír Holan (1905-1980) e Jaroslav Seifert (1901-1986), sono nominati invece in un'intervista, a proposito del legame esistente tra la sua Vicenza e Praga dei loro versi: «Vicenza era per me, come lo è stata per il Parise del *Ragazzo morto e le comete*, una sorta di Praga, città vera e insieme fantastica, fatta di botteghe e stradette e anche di magie, come nei versi di Holan e di Seifert»⁹⁶.

Nel dopoguerra si sviluppò un crescente interesse per la letteratura ceca, alimentato dal successo dei romanzi di Franz Kafka e di Jaroslav Hašek. I poeti cechi cominciarono a essere tradotti dalle case editrici Einaudi e Scheiwiller solo a partire dagli anni Sessanta⁹⁷, ma Bandini poteva aver letto le loro poesie in qualche rivista: il primo a presentare al pubblico italiano il

⁹⁶ Con Bandini *la poesia torna al classicismo*, cit., p. 68.

⁹⁷ Vladimír Holan, *Una notte con Amleto e altre poesie*, a cura di A.M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1966; Giovanni Giudici, *Omaggio a Praga. Hold Praze*, Milano, Scheiwiller, 1968; Jiří Orten, *La cosa chiamata poesia*, prefazione e traduzione di G. Giudici e V. Mikeš, Torino, Einaudi, 1969; František Halas, *Imagena*, introduzione e traduzione di A.M. Ripellino, ivi, 1971.

Parnaso boemo fu Angelo Maria Ripellino, che già dall'inizio degli anni Cinquanta pubblicò qualche traduzione di Halas e di altri poeti cechi sulle pagine della «Fiera letteraria».⁹⁸ In particolare nel 1951 Ripellino offrì un'ampia selezione di testi di vari autori (František Halas, Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Jiri Orten, František Hrubin, Ladislav Fikar, Jiri Kolar, Konstantin Biebl), accomunati dal tema dell'infanzia: nella presentazione il traduttore puntualizzava il carattere tutt'altro che spensierato di queste poesie, che proiettano «il mito dell'infanzia sul fondo tragico del nostro tempo». Le due immagini usate da Bandini ai vv. 1-3 forse alludono proprio al misto di innocenza e morte che secondo Ripellino caratterizza la poesia ceca:

Sino all'altro ieri era costume dei poeti di quella contrada inserire quasi in ogni raccolta, per esile e smilza che fosse, una sezione di liriche ispirata ai motivi e ai perché della fanciullezza. Nel sorriso dei bimbi pareva trovar conforto il genio lirico d'un paese così spesso umiliato. Perciò non cerchi il lettore festevoli note in questi versi che proiettano il mito dell'infanzia sul fondo tragico del nostro tempo. [...] Anche la più candida gioia nelle carte boeme è corrugata da un'ansiosa apprensione: il futuro dell'infanzia non si scompagna dall'avvenire d'una terra esposta a terribili venti.

Cortina di ferro è intessuta di immagini non sempre decifrabili, accomunate da scenari invernali o notturni: lo stile dei poeti cechi è paragonato alla leggerezza della neve (v. 4); le armate rosse e quelle occidentali marciano in silenzio sotto la luna (vv. 5-8); un sabotaggio alla linea dei treni viene compiuto col favore delle tenebre (vv. 9-10); alcuni ragazzi osservano le stelle dietro i vetri di casa (v. 12); ronde di sentinelle camminano sui «tappeti di gelo» (vv. 13-14), come in *Notte d'inverno* («il passo degli eserciti tace / sui campi della neve»)⁹⁹.

I riferimenti alle «armate rosse» alludono probabilmente all'intervento dei carri armati sovietici in Ungheria del 1956, mentre le marce delle «armate d'Occidente» richiamano forse l'intervento americano in Corea.¹⁰⁰ Per il resto le zone d'ombra di queste immagini si legano alla natura epistolare (reale o fittizia) del componimento, che si presenta come una lettera di risposta alla missiva sconfortata di un amico in viaggio oltre cortina («e il tuo dolore, amico, a Bratislava»). Il

⁹⁸ *Lettera da Praga. Novità letterarie cecoslovacche*, «La fiera letteraria», a. VI, n. 22, 3 giugno 1951, p. 6; *Poeti cecoslovacchi parlano ai bambini*, ivi, a. VI, n. 49, 23 dicembre 1951, p. 3; *František Halas. Poesie*, ivi, a. VII, n. 37, 14 settembre 1952, p. 5. Gli articoli e le traduzioni di Ripellino sono stati rintracciati grazie al repertorio bibliografico contenuto in A. Wildová Tosi, *La cultura ceca in Italia dal 1945 ad oggi*, «Europa Orientalis», n. I, 1982, p. 57.

⁹⁹ L'immagine delle sentinelle o dei soldati che camminano sulla neve, tra il gelo e il silenzio, è un motivo ricorrente nella raccolta *Il capo sulla neve* di Alfonso Gatto: «Non udire i treni, / non guardare nel cielo altro che il freddo / sepolcro della luna, ascolta il passo / delle guardie di ferro. È loro il mondo / che non dice più nulla, che non lascia / indugi alla pietà, tregua più all'ira. / Un passo essi l'udrebbero sparando / sull'ombra della luna o sul silenzio / della città che gliene specchia l'eco» (*Ascolta il passo*, vv. 9-17); «Di là da noi, dal funebre vento / delle notti che cadono sui passi / dei plotoni di ferro e sulle bare, / nel silenzio dei secoli chi grida?» (*Una notte*, vv. 16-19). Cito da Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005, pp. 269-270.

¹⁰⁰ In un'intervista Bandini ricorda di aver partecipato alla manifestazione contro la visita a Vicenza del generale Matthew Ridgway, comandante delle forze americane in Corea (1950-1953), e poi comandante Supremo della Nato in Europa (cfr. F. Bandini, *L'onore del poeta*, cit., p. 178).

riferimento pentecostale alla «colomba di fuoco» (v. 16), addormentata tra le campane della città, può evocare l'idea di una pace lontana¹⁰¹.

Nell'ultima strofa il discorso di Bandini si apre a una nota di speranza, all'augurio di un'Europa senza più divisioni e contrasti: «Da dieci anni inventiamo confini / e l'Europa è spezzata come un vecchio ventaglio. / Oh, schiudete il suo spazio di terra bruna e mare / quando il cielo iridato sprofonda nella sera»¹⁰². Anche in Gatto era presente l'immagine, non più fantastica ma macabra, di un'Europa senza confini politici, unita dal gelo e dalla neve: «Oh, l'Europa gelata nel suo cuore / mai più si scaldierà: sola, coi morti / che l'amano in eterno, sarà bianca / senza confini, unita dalla neve» (*Anniversario*). La poesia *Notte d'inverno* riprende i motivi di *Cortina di ferro*, con un tono profetico affine a quello di *Settembre*, che la precede.

È questa l'ora:
l'ora dell'indiscrezione picchiata sui vetri con deboli dita,
l'ora che il cielo è una conca muta
e i pianeti si frangono in polvere, diventano neve.

L'orecchio alla campana, pronto agli allarmi del vento
tieni sveglio il tuo cuore nella notte d'inverno
che dietro la parete di bianco soffio respira.

Ora sai che i fanciulli di Norvegia guardano un tempo astrale
da cristalli di ghiaccio. L'Europa dimentica
d'essere stata luce, il passo degli eserciti tace
sui campi della neve.

Ora sai che le Alpi crolleranno valanghe
per delizia della morte, i vascelli
tenteranno le strade fortunate del mare legati
per delizia dell'inverno ai candidi nastri della tempesta.

Or sai che anche i fanciulli del Sud tremeranno al passaggio dei ghiabli
che trasporta la sabbia dei secoli e muta gli spazi del mondo.
Si curveranno i fanciulli, come gli elitropi d'autunno
quando l'uccello è avido del loro cuore di grani,

perché la notte d'inverno è alta e profonda,
silenziosa e piena di rumori, bianca ed oscura.

Chi potrà dirmi stanotte la morte d'un uomo
alla sinistra o alla destra del mondo?
Io ignoro che gli uomini alzino muri da Occidente ad Oriente,
ho troppo ascoltato stanotte le vite lontane.

¹⁰¹ L'immagine della colomba pentecostale torna nella poesia *Domenica di Pentecoste in campagna* (MG), vista come presenza familiare e salutare dell'infanzia: «Ma tu che nel mio petto prendi improvvisamente / forma di desiderio, / sei tu Spirito Santo o un qualche umano amore? / Mia colomba foriera di parole / che annunciavi il tuo arrivo col rombo alto del tuono / e ormai da troppo tempo non ci visiti più, / discendi dai tuoi cieli! / Raggiungici quaggiù dove stiamo correndo / sull' epocale orbita distanti / dal nostro antico sole / nel più remoto e freddo degli afeli!».

¹⁰² A riprova della formularità che si ripete nelle poesie di *Pianeta dell'infanzia*, anche in *Piloti del Baltico* l'augurio finale è introdotto da «Oh» ed è rivolto a una seconda persona plurale: «Oh, nelle nostre notti l'abete non fiorisce / silenzioso. Se voi di terraferma avete / per stoltezza sognato i battelli del mare, / narrateci la storia della neve sui prati».

Notte d'inverno riepiloga immagini presenti in altre poesie della raccolta, con un ritmo serrato dettato dalla ripetizione di «È questa l'ora» e «Ora sai che»: la veglia notturna (strofa 2), i bambini che osservano il cielo da un vetro ghiacciato, la marcia degli eserciti sulla neve (strofa 3), le navigazioni fortunate di “battelli ebbri” (strofa 4), i confini che dividono l'Europa, con una previsione del Muro di Berlino edificato nel 1962 (strofa 7).

Questa struttura anaforica, forse memore di un'analogia costruzione rimbaudiana («*Je sais le cieux crevant en éclairs, et le trombes / Et les ressacs et les courants: je sais le soir, / L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes, / Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!*»¹⁰³), aumenta la tensione del discorso poetico che, dopo aver elencato immagini di ambito e valore diversi, trova quiete nella compattezza della notte, descritta nel distico della penultima strofa: «alta e profonda, / silenziosa e piena di rumori, bianca ed oscura», la notte d'inverno comprende e annulla in sé realtà ossimoriche, facendo dimenticare al poeta le divisioni esistenti tra Sud e Nord, Est e Ovest del mondo, come le violenze della storia, coperte dalla neve.

Nella sezione «Reperti» di *Meridiano di Greenwich* Bandini ha raccolto una versione profondamente cambiata di questa poesia, intitolata *Meteora contemplata da una scuola campestre*, che rielabora le prime tre strofe eliminando le altre. Il confronto tra le due redazioni offre utili elementi per riflettere sul laboratorio poetico dell'autore: riporto di seguito le prime tre strofe di *Notte d'inverno* affiancate dalla nuova versione, segnalando in vario modo le riprese lessicali.

È questa l'ora:

l'ora dell'indiscrezione *picchiata* sui vetri con deboli dita,
l'ora che il cielo è una conca muta
 e i pianeti si frangono in polvere, diventano neve.

L'orecchio alla campana, pronto agli allarmi **del vento**
 tieni sveglio il tuo cuore nella notte d'inverno
 che dietro la parete di bianco soffio respira.

Ora sai che i fanciulli di Norvegia guardano un tempo astrale
 da cristalli di ghiaccio. L'Europa dimentica
d'essere stata luce, il passo degli eserciti tace
sui campi della neve.

È questa l'ora

che una fredda meteora *picchia* agli usci
 di remoti casali dichiarando il suo nome
 in una lingua sconosciuta,
l'ora che la galassia
 scende dai cieli e nell'aria si muta
 in polverio di neve;

che la grande finestra dell'aula volta a nord
 verso il bosco e la landa
 con un piccolo tremito riceve
 l'urto **del vento**. Fuori
 c'è un rintocco remoto di campana,
 c'è il fumo dei camini
 che per un poco sale
 diritto, poi si sbanda;

c'è un merlo sopra un ramo che trasecola
 nel bianco tempo astrale:
lo guardano dai vetri i miei bambini
 aprendosi una specola
 tra i rabeschi del ghiaccio col calore
 del fiato.

¹⁰³ A. Rimbaud, *Le Bateau ivre*, vv. 29-32.

È l'ora che l'Europa si dimentica
dei suoi giorni di sole. La bufera
ha sepolto le basi della Nato
e più non fa rumore il passo degli eserciti
sulle strade del secolo innevato.

Nella nuova versione il *climax* dettato dall'anafora viene stemperato, anche grazie all'adozione di una struttura metrica aperta, che dilatando le strofe permette una più libera descrizione delle singole immagini, meno astratte e più circostanziate. Anche la situazione cambia: i riferimenti alla notte scompaiono, la nevicata sembra avvenire di giorno, contemplata dalle finestre della scuola elementare. La «fredda meteora» che lentamente si posa sugli usci, quasi polvere di stelle, è osservata con rapimento e stupore dagli allievi del giovane maestro, che in *Notte d'inverno* si celavano affettuosamente dietro l'immagine dei «fanciulli di Norvegia». Lo spettacolo che si offre ai loro occhi diventa più articolato e realistico: non solo la neve, ma anche «il fumo dei camini / che per un poco sale / diretto, poi si sbanda»¹⁰⁴, e «un merlo sopra un ramo che trasecola / nel bianco tempo astrale». Anche il significato simbolico che nella terza strofa di *Notte d'inverno* era assegnato alla neve viene ora esplicitato: «il passo degli eserciti tace / sui campi della neve» diventa «e più non fa rumore il passo degli eserciti / sulle strade del secolo innevato».

La riflessione sulla storia è toccata solo in questi testi (*Piccolo coro*, *Cortina di ferro*, *Notte d'inverno*), mentre la maggior parte delle poesie si lega al tema principale del compianto per la fine dell'infanzia. Un filone interno che attraversa la raccolta è la metafora del viaggio, che da *Piloti del Baltico*, seconda poesia della raccolta, arriva alla poesia finale *Voce di Cristoforo*, che segna la fine del percorso nel mondo dell'infanzia.

Il viaggio in battello di *Piloti del Baltico* ha come sicuro referente una delle poesie più celebri di Rimbaud, *Bateau ivre*, alla cui traduzione Bandini si dedicò sin dall'età di diciotto anni, riprendendola per mano più volte fino alla sua recente pubblicazione, col sottotitolo *Omaggio a Rimbaud*, nella plaquette *Quattordici poesie*, “reperto” di una passione giovanile coltivata per tutta la vita («La traduzione l'ho cominciata a diciotto anni, e ogni tanto la riprendevo in mano, e così nel corso della vita, un po' alla volta, ho tradotto *Bateau ivre*»¹⁰⁵).

In *Bateau ivre* – composta in quartine di alessandrini – Rimbaud riassume il baratro esistenziale in cui era sceso dopo l'inverno 1870-71, in seguito al fallimento delle sue fughe da Charleville: in questa poesia il “battello ebro”, dopo essersi liberato da tutti i lacci che ne guidavano e frenavano la rotta, discende per i violenti flutti di un fiume americano che lo

¹⁰⁴ *Sbanda* è verbo pascoliano, anche se si sente forse più l'eco di Montale: «Sotto le torce fumicose sbanda / sempre qualche ombra sulle prode vuote» (E. Montale, *Lindau, Occasioni*, vv. 5-6, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 115). Altro pascolismo è *polverio*.

¹⁰⁵ Da un colloquio telefonico con Bandini del 22 dicembre 2011.

ripuliscono del sudiciume di cui era ricoperto, per poi immergersi «nel Poema del Mare [...] intriso d'astri e lattescente»; nella sua navigazione un mondo sottomarino fantastico, simile a quello descritto in *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne, si confonde con lo spazio siderale, e il protagonista assiste a straordinarie tempeste e fenomeni incredibili. Nelle ultime strofe di *Bateau ivre* prevale però il rimpianto per l'Europa lasciata alle spalle, l'ammissione della fallita ricerca nel mondo della purezza e della libertà.

io, riemerso fumante dal viola delle brume,
che il cielo rossastro foravo come un muro,
che porto, confettura ghiotta per i poeti,
licheni di sole e móccichi d'azzurro,

che fuggivo macchiato di lunule elettriche,
folle chiatta, scortato da neri ippocampi,
quando i Lugli facevano crollare a mazzate
i cieli oltremarini dagli affocati imbuti,
io, che a cinquanta leghe tremavo udendo gemere
i Behemot in foia e i densi Maelstrom,
filatore perenne di monotoni azzurri,
rimpiango l'Europa dai vecchi parapetti.

Ho visto siderali arcipelaghi! Isole
con cieli in delirio aperti al navigante!
È in queste notti immense che tu dormi e ti esili,
milione d'uccelli d'oro, o futuro Vigore?

Ma, è vero, troppo ho pianto! Le albe sono
desolate, le lune atroci e i soli amari.
Di che ebbri torpori m'hai gonfiato, acre amore!
Oh, scoppi la mia chiglia! Ch'io me ne vada a fondo!

Se desidero un'acqua d'Europa è la stagnante
fredda pozza ai cui margini nel crepuscolo un bimbo
triste si accuccia e vara un suo battello, fragile
come una farfalla di primavera.

Non posso più, marosi, immerso nei vostri languori,
mettermi sulla scia dei carichi di cotone
né incrociare l'orgoglio d'insegne e fiamme o prendere
il largo sotto gli occhi orrendi dei pantani.¹⁰⁶

La poesia *Piloti del Baltico* di *Pianeta dell'infanzia* sembra riprendere il senso di stanchezza e fallimento di *Bateau ivre*, descrivendo un viaggio che, partito sulle ali della fantasia, dalle tavole degli atlanti e dalle «pagine chimeriche» dei romanzi d'avventura, con l'obbiettivo di scoprire il mondo e trovare la libertà, dura ormai da molti, troppi anni:

¹⁰⁶ F. Bandini, *Omaggio a Rimbaud (Le bateau ivre)*, QP, vv. 73-100. La traduzione di Bandini è in alessandrini.

Eravamo con te nel cielo dell'infanzia
viaggiatori di atlanti, di pagine chimeriche
e scoprimmo l'ulùlo dei porti quando viene
minacciosa la tromba e rapido è l'attracco.

Da cinquant'anni andiamo piloti di battello
navigando nel mare di giorni smisurati
colmi di lattei fiori che lucono nel vento.
Ci tremano le palpebre lungo autunni mortali.

E seguiamo la corrente monotona dei cieli
finché l'isola Bornholm affiora nelle stampe
azzurre della sera. Là un malvagio compagno
si traveste di lumi per ingannarci il cuore.

Ma non verrà mai tempo di fermarci e sostare
a un albero di bambini, a una siepe d'uccelli?
Noi siamo stanchi, le mani reggono troppo cielo;
dal largo gli astri salgono sulle città dorate.

Oh, nelle nostre notti l'abete non fiorisce
silenzioso. Se voi di terraferma avete
per stoltezza sognato i battelli del mare,
narrateci la storia della neve sui prati.

Come *Bateau ivre* anche *Piloti del Baltico* è divisa in quartine di doppi settenari (talvolta ipermetri), cioè la misura versale che nella lirica italiana corrisponde all'alessandrino. Ci sono anche alcuni punti di contatto lessicale tra questa navigazione e quella del battello ebbro di Rimbaud, come la presenza di *trombe* (cfr. *trombes*, v. 29) o il comune riferimento al Baltico (cfr. al v. 71 di *Bateau ivre* «*les voiliers des Hanses*»), anche se nella poesia di Bandini la simbologia è tutta volta a scandire il passaggio del tempo, tema basilare di *Pianeta dell'infanzia*. L'unica immagine paragonabile all'allucinato immaginario rimbaudiano è quella dei «lattei fiori che lucono nel vento», che per il comune contesto marino ricordano anche le meduse dannunziane de *Le lampade marine*: «Lucono le meduse come stanche / lampade sul cammin della Sirena»¹⁰⁷.

Il viaggio in mare come metafora della vita viene reso esplicito sin dall'inizio, con l'allusione al «mare dei giorni smisurati» e agli «autunni mortali». Il tedio della navigazione avviene osservando la «corrente monotona dei cieli», che ha forse in filigrana la traduzione del v. 83 «*Fileur éternel des immobilités bleues*», ossia «filatore perenne di monotoni azzurri». Il riferimento a Bornholm, isola della Danimarca situata nel Mar Baltico, legittima il titolo ma rimane oscuro, anche se potrebbe essere solo l'innocente *souvenir* di un viaggio mentale su una cartina geografica, senza nessun sottinteso: come detto anche in Rimbaud si allude a «velieri anseatici», ossia a imbarcazioni della lega mercantile che nel Tardo Medioevo unì in alleanza molte città affacciate sul Mar Baltico.

¹⁰⁷ G. d'Annunzio, *Le lampade marine, Alcyone*, vv. 1-2, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, p. 565.

A Bornholm, l'isola che doveva offrire riposo ai piloti del battello, un falso amico li tradisce, venendo meno alla parola data.

L'interrogativa retorica che apre la quarta strofa porta a un innalzamento di tono, favorito dall'uso di una costruzione fortemente letteraria, che viene comunque subito abbassata da un immaginario infantile. «Ma non verrà mai tempo» ricorda infatti vari esempi illustri, come l'attacco leopardiano, ad inizio di strofa, «Tempo forse verrà» (di *A un vincitore nel pallone*, v. 40), che lo stesso Bandini, nel suo commento ai *Canti*, fa risalire al modello petrarchesco di «Tempo verrà anchor forse»¹⁰⁸. La domanda dei viaggiatori è destinata a spegnersi nel vento e sottintende una risposta negativa: il viaggio non prevede alcuna sosta, le mani devono continuare a sorreggere l'arco del cielo (con la ripresa, come in *Settembre*, del mito di Atlante). Nelle immagini ai vv. 15 e 16 («Noi siamo stanchi, le mani reggono troppo cielo; / dal largo gli astri salgono sulle città dorate») il peso della forza di gravità che schiaccia il poeta a terra è contrapposto alla leggerezza delle stelle, simbolo in Bandini di ciò che sfugge alla conoscenza dell'uomo:

Noi crediamo di conoscere il mondo dentro il quale operiamo, ma c'è sempre qualcosa che rimane sconosciuto e queste entità – stelle, comete, spazi – sono, in qualche maniera, i segnali di quello che non conosciamo.¹⁰⁹

Il rimpianto di Rimbaud per «l'Europa dai parapetti vetusti» risuona nella quartina finale, in cui i piloti del Baltico ricordano con nostalgia le meraviglie della «terraferma», titolo di un'altra poesia della raccolta, dove sono descritte le sue bellezze: l'abete che «fiorisce silenzioso», le «gru migratrici d'azzurro», «l'amoroso miracolo» dei fiori impollinati, la «sensitiva freschezza» delle pianure circondate dai monti, le «attese segrete» nascoste “dietro il paesaggio”. La nostalgia dei navigatori per la terraferma e per i suoi tesori ricorda anche il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* di Leopardi: in questa operetta morale il poeta di Recanati immagina un dialogo tra i due navigatori a pochi giorni dall'arrivo nelle Indie, la terra a lungo sognata e finalmente vicina.

Quanti beni che, avendoli, non si curano, anzi quante cose che non hanno pur nome di beni, paiono carissime e preziosissime ai naviganti, solo per esserne privi! Chi pose mai nel numero dei beni umani l'avere un poco di terra che ti sostenga? Niuno, eccetto i navigatori, e massimamente noi, che per la molta incertezza del successo di questo viaggio, non abbiamo maggior desiderio che della vista di un cantuccio di terra; questo è il primo pensiero che ci si fa innanzi allo svegliarci, con questo ci addormentiamo; e se pure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte o di una foresta, o cosa tale, non capiremo in noi stessi dalla contentezza; e presa

¹⁰⁸ F. Petrarca, *Rvf*, CXXVI, v. 29. «Tempo verrà anchor forse» a sua volta è memore dell'attacco virgiliano «*Scilicet et tempus veniet, cum*» di Verg., *Georg.*, I, 493 (cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 591).

¹⁰⁹ In L. Crosara, *Intervista a Fernando Bandini*, cit., pp. 345-346.

terra, solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile, e di potere andare qua e là camminando a nostro talento, ci parrà per più giorni essere beati.¹¹⁰

Il Cristoforo Colombo leopardiano, ricordato anche in *Ad Angelo Mai*, può aver suggestionato anche la poesia *Sulla carta geografica*, che celebra la capacità della fantasia di viaggiare e provare emozioni col solo ausilio di una cartina e di molta immaginazione: «Sulla carta geografica / uno sta a diecimila. / La bufera percorre le distanze del mondo, / come un gioco di foglie si trascina i pensieri». Di fronte alla cartina, il fanciullo (o il poeta tornato fanciullo) può sognare amori futuri, sentire il freddo che gela le ossa, provare sensazioni di paura e morte, ma in un momento di distacco può anche avvertire il passare del tempo, la morsa dei giorni che si succedono: «quale immagine rude o gentile potrà / compensarmi dei palpiti perduti / sul pianeta che amo?». Lo spunto per tali riflessioni viene probabilmente ancora da Leopardi: una chiave di lettura per *Sulla carta geografica* può essere un articolo del 1995, in cui Bandini denuncia la perdita di valore del viaggio nell'uomo contemporaneo, incapace di entrare in contatto con realtà diverse.

E pensare che già Leopardi lamentava, parlando di Cristoforo Colombo nella sua canzone *Ad Angelo Mai*, questa progressiva riduzione delle dimensioni del pianeta, in un mondo ormai “figurato in breve carta”, dove la nozione di vastità è retaggio soltanto dei sogni infantili! [...] Talvolta mi sembra di aver fatto più strada stando ad osservare la carta da parati nel chiuso di una stanza che non volando verso un altro continente.¹¹¹

Le parole che Leopardi rivolge a Colombo nella canzone *Ad Angelo Mai*, qui evocate da Bandini, potevano benissimo comparire come citazione iniziale della raccolta *Pianeta dell'infanzia*, che sempre più appare un omaggio ai «sogni leggiadri» e al «caro immaginar» del passato:

Ahi ahì, ma conosciuto il mondo
Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
L'etra sonante e l'alma terra e il mare
Al fanciullin, che non al saggio, appare.

Nostri sogni leggiadri ove son giti
Dell'ignoto ricetta
D'ignoti abitatori, o del diurno
Degli astri albergo, e del rimoto letto
Della giovane Aurora, e del notturno
Occulto sonno del maggior pianeta?
Ecco svanire a un punto,
E figurato è il mondo in breve carta;
Ecco tutto è simile, e discoprendo,
Solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
Il vero appena è giunto,
O caro immaginar; da te s'apparta

¹¹⁰ G. Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, *Prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988, pp. 151-152.

¹¹¹ F. Bandini, *Andare in viaggio*, «Il Gazzettino», 3 ottobre 1995.

Nostra mente in eterno; allo stupendo
Poter tuo primo ne sottraggono gli anni;
E il conforto perì de' nostri affanni.

Anche la poesia conclusiva di *Pianeta dell'infanzia, Voce di Cristoforo*, sembra ispirarsi al Colombo leopardiano, chiamato in causa sin dal titolo. Come in *Piloti del Baltico*, il tema di questo testo è il senso di delusione per un viaggio che non risponde al sogno di libertà che alla partenza aveva accompagnato lo scioglimento degli ormeggi e lo spiegamento delle vele:

L'aria a dodici leghe dalla costa era densa
dell'odore di fiori e di licheni.
Ora tagliano i boschi. Nessuna terra nuova
dove la vita possa liberarsi da impacci,
da tradimenti e menzogne. Quali ansie vi assillano,
che pianeta remoto vi accoglierà domani?

(Io poeta pei rossi tramonti talvolta
scorgo i velieri antichi navigare nel cielo,
trasparenti e leggeri come soffi di nuvole.
Dunque da un arco di luce lontana, ora un miraggio?
Saprò soltanto i bianchi velieri capovolti
e mai la collera, il vento sul volto, l'arcana speranza degli astri?)

È sommessa la crescita dei fiori (da Ponente a Levante)
finché dura nell'aria la luna d'Aprile.
Sei tu Islanda che svegli così dolce primavera
con l'arpa delle tue querce dalle soglie remote?
Sei tu, lunga dolcezza in cui frana la notte?
È sommessa dappertutto la crescita dei fiori,
è lontano il clangore di un secolo d'eserciti.

Prendimi e forgiami come una stella, o Signore.
Ch'io oda il sospiro d'Europa giungermi in alto
con i semi di vitalba nelle notti d'Aprile. Quando il vento
li raccoglie nel suo largo mantello attraverso le notti d'amore.

Il viaggio a lungo sognato non risponde alle attese: il pianeta dell'infanzia, col suo profumo di fiori e licheni, è sempre più distante; la speranza di una «terra nuova / dove la vita possa liberarsi da impacci, / da tradimenti e menzogne» si rivela illusoria¹¹². Nei primi versi la nostalgia abbattutasi sui *Piloti di battello* porta a un senso di fallimento, alla constatazione che il sogno di una «terra nuova» è solo un miraggio e che ogni tentativo di evasione è condannato al fallimento. L'ansia del futuro, del «pianeta remoto» dell'età adulta, è acuita da cattive sensazioni: l'aria profumata dell'infanzia, «densa / dell'odore di fiori e di licheni», è ora guastata dal rumore e dalla puzza di cherosene delle motoseghe che «tagliano i boschi».

¹¹² Nelle raccolte successive, la vita sarà vista come un pianeta la cui orbita si allontana sempre più dal sole dell'infanzia, inoltrandosi nel buio cosmico: «Raggiungici quaggiù dove stiamo correndo / sull'epocale orbita distanti / dal nostro antico sole / nel più remoto e freddo degli afeli!» (*Domenica di Pentecoste in campagna*, MG, vv. 41-44).

Nella seconda strofa l'io confessa le proprie emozioni schermandosi dietro una lunga parentesi: l'autodefinizione «io poeta pei rossi tramonti» suona autoironica alla luce della generale critica al decadentismo che dominava il dibattito letterario del dopoguerra. La figura del critico che, come un funzionario politico, decide di quali temi si possa parlare in poesia sarà parodiata in *Censura*, dove tra gli elementi che non passano indenni alle sue forbici c'è proprio il tramonto:

Censurato il tramonto,
rimase in cielo un fazzoletto rosso
così bello che avrebbe scosso
una mandria di tori.

Disse: - Conviene aspettare,
bisogna pure che il male si sfoghi.
Spenti che furono gli ultimi roghi
tornò a lavorare¹¹³

Bandini, dopo essersi quindi dichiarato poeta attardato, ammette di sognare, osservando le nuvole nel cielo, la trasparenza e leggerezza dei velieri sospesi nell'aria, di perdersi nella contemplazione di quei miraggi che la madre gli rimproverava da bambino. «Saprò soltanto» sembra riprendere la catena di «Ora sai che [...]» che accompagnava le rivelazioni profetiche di *Notte d'inverno*: il poeta, che spesso si dipinge come un Atlante legato a terra da lacci insolubili, gravato dall'ingrato compito di reggere il mondo, osserva con stupore il cielo e le stelle e si chiede, senza speranza, se il suo sapere si fermerà ai miraggi creati dalla mente e dalla realtà o se riuscirà mai a comprendere «la collera, il vento sul volto, l'arcana speranza degli astri», entità magiche che diventano simbolo del lato inconoscibile del reale.

Nella terza strofa si intreccia una tematica centrale del Bandini maturo, il rapporto tra la storia dell'uomo e l'*historia naturae*: l'arrivo della primavera è descritto come un fenomeno naturale misterioso, che si schiude da un verde Settentrione arcano, portando una «lunga dolcezza», un'esplosione di vita che fa allontanare le vicende umane, «il clangore di un secolo d'eserciti». La preghiera finale rivolta a Dio, «Prendimi e forgiami come una stella, o Signore», esprime i propositi di leggerezza, distacco dalla storia, partecipazione al mistero della natura e del cosmo che caratterizzano la sua poesia.

Voce di Cristoforo e altri testi della raccolta anticipano quindi motivi e riflessioni che saranno centrali nella poetica dell'autore: se in queste poesie Bandini non ha ancora raggiunto uno stile e un linguaggio propri, si nota però la fedeltà a un nucleo di ispirazione che nutrirà tutta la sua produzione futura.

¹¹³ F. Bandini, *Censura*, IML, vv. 21-28.

IN MODO LAMPANTE (1962)

1 – La genesi dell'opera e il rapporto con Neri Pozza

In modo lampante uscì per Neri Pozza, l'editore vicentino che nonostante la dimensione provinciale e artigianale della propria impresa riuscì a costruire una delle realtà più significative del dopoguerra: sorprende ancora oggi il catalogo delle opere stampate da Pozza, che, grazie al suo fiuto raffinato – capace di scoprire e valorizzare un talento come Goffredo Parise –, ai contatti intessuti nel corso degli anni e alle sue abilità persuasive, pubblicò opere dei maggiori letterati del Secondo Novecento, come Dino Buzzati, Mario Luzi, Eugenio Montale e Andrea Zanzotto.

La raccolta, stampata in mille copie, faceva parte della «gloriosa» Collana di poesia, che a detta dello stesso Bandini «fu uno degli episodi che più diede prestigio e notorietà alla casa editrice nel mondo letterario nazionale»¹. Essa aveva preso avvio nel 1953 con la riedizione de *La Gaia gioventù* di Antonio Barolini e nel suo catalogo comprendeva opere del primo Novecento non ancora riscoperte dalla critica (*Pianissimo* di Camillo Sbarbaro, *Sogno e ironia* di Carlo Chiaves, *Orchestre – Arioso* di Arturo Onofri), volumi di autori legati alla stagione ermetica (*Onore del vero* di Luzi, *Canto del destino* di Giorgio Vigolo, *Cineraccio* di Leonardo Sinigalli) e soprattutto la prima edizione de *La bufera e altro* di Montale (ben presto esaurita).²

Bandini in più di un'occasione ha ammesso il proprio debito nei confronti di Pozza che, oltre ad avere avuto il merito di scoprire le doti letterarie e umane del giovane poeta, lo supportò nella fase iniziale, segnalandolo a Fasolo per l'antologia dei *Nuovi poeti*, mettendolo in contatto con la sua cerchia di conoscenze (sono conservate le lettere in cui chiedeva una recensione al successivo *Per partito preso*) e riempiendolo di consigli e ammonimenti, non sempre graditi. Come era

¹ Dalla lettera di F. Bandini ad A. Colla del settembre 1991, conservata presso l'Archivio Neri Pozza – Bertoliana di Vicenza, Serie *Corrispondenza autori*, Sottoserie *Corrispondenza alfabetica autori*, Fascicolo *Fernando Bandini*, n. 6.

² Nel complesso la «Collana di poesia» pubblicò i seguenti 24 titoli: Antonio Barolini, *La Gaia gioventù e altri versi agli amici*, II edizione, 1953; Camillo Sbarbaro, *Pianissimo (1914-1954)*, 1954; Manlio Dazzi, *Stagioni*, 1955; Carlo Chiaves, *Sogno e ironia (1910)*, a cura di Aldo Camerino, 1956; Eugenio Montale, *La bufera e altro*, 1956; Angelo Barile, *Quasi sereno*, 1957; Mario Luzi, *Onore del vero*, 1957; Ugo Fasolo, *L'isola assediata*, 1957; Corrado Govoni, *Stradario della primavera e altre poesie*, 1958; Guglielmo Petroni, *Poesie*, 1959; Arturo Onofri, *Orchestre – Arioso*, con una nota critico-biografica di Giorgio Vigolo, 1959; Giorgio Vigolo, *Canto del destino*, 1959; Beniamino Dal Fabbro, *Gli orologi del Cremlino*, 1959; Maria Luisa Spaziani, *Luna lombarda*, 1959; Leonardo Sinigalli, *Cineraccio*, 1961; François Villon, *Poesie scelte*, a cura di Luigi De Nardis, 1962; Fernando Bandini, *In modo lampante*, 1962; Ugo Fasolo, *Notte e compianto*, 1968; Enrico Scialoja, *Morte con Epicuro e altre poesie*, 1968; Guglielmo Petroni, *Fermo sereno*, 1969; Giorgio Sambonet, *Noria*, 1969; Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970; David Maria Turoldo, *Poesie*, 1971; Luciana Frezza, *Un tempo di speranza (1961-1970)*, 1971.

avvenuto con Parise, Pozza volle diventare un consigliere a tratti troppo invasivo, affezionato a un'immagine di poeta che non corrispondeva alla reale natura della Musa bandiniana.

Alla poesia invece Pozza delegava la rappresentazione della sua personale vicenda, l'attualità della sua vita. Nella sua opera di narratore la viva materia della passione, il coinvolgimento di sé, erano indubbiamente più filtrati. L'argomento era spesso tra noi oggetto di animate discussioni (e di vivaci scambi epistolari).

Nel poeta, Pozza non ammetteva un atteggiamento eccessivamente *artiste*, del quale riconosceva la legittimità nei prosatori (ad esempio in Flaubert). La poesia doveva scaturire dal cuore, essere in presa diretta con la vita.³

Questa visione poetica trova conferma nella presentazione che Neri Pozza apponeva alla scheda bibliografica di *In modo lampante*⁴, importante per comprendere la sua percezione nei confronti del giovane autore.

Forse una delle strade della poesia può essere anche quella seguita da Fernando Bandini: nel senso della piena presenza dell'uomo in ogni argomento che interessi la vita morale e civile, nella sua attenzione a coglierlo nelle vivezze delle prospettive, con la capacità a ridurlo a personale voce poetica e personale linguaggio; evitando esteriorità decorative di parola, che spesso rendono sterili molti esperimenti della poesia d'oggi.

Ma l'attenzione del Bandini, tesa a rivelare i vari aspetti del mondo, è mossa da una vibrata ironia, che investe l'invenzione conferendole una luce e un tono lontani dal gusto corrente.

L'unità di questo piccolo libro (libro e non raccolta di poesie) è saldata dalla franchezza degli affetti, dal rincorrersi dei motivi che trovano coesione in un dettato espressivo raggiunto dopo un lavoro paziente e oscuro.

È convinzione dell'autore che, nel vaniloquio più o meno sperimentale dei nostri giorni, spetti al poeta un lavoro duro e ingrato dal quale non aspettarsi altro che il consenso dell'anima, insieme a quello di quei pochi per i quali la poesia ha ancora un significato.⁵

La nota di Neri Pozza, presentando la poesia di Bandini come una via alternativa al «vaniloquio più o meno sperimentale dei nostri giorni», autonoma da quelle poetiche che basandosi su «esteriorità decorative di parola» raggiungono solo risultati «sterili», riporta alle vibranti polemiche letterarie legate alla neoavanguardia. In realtà anche Bandini subì qualche influsso dalle novità introdotte dai Novissimi (come approfondirò nel capitolo successivo): ma se riconosceva la legittimità degli assunti teorici di Sanguineti (come l'«instabilità» e il «mutamento della lingua

³ F. Bandini, *Poesia, antico amore*, «Il Gazzettino», 19 dicembre 1988 (suo il corsivo).

⁴ La scheda bibliografica di *In modo lampante*, ormai assente da quasi tutte le copie in circolazione, è praticamente ignota: il piccolo cartoncino contiene una foto dell'autore, ritratto con un libro in mano davanti alla propria libreria, la presentazione di Neri Pozza e una breve nota («FERNANDO BANDINI è nato a Vicenza il 30 luglio 1931. Ha pubblicato l'edizione della *Politica dei villani* di Domenico Pittarini e curato la ristampa dei *Banchetti* di Cristoforo da Messisbugo, per la nostra Casa Editrice»).

⁵ [Neri Pozza], *Scheda bibliografica per Fernando Bandini*. L'attribuzione a Pozza mi è stata confermata dal poeta.

poetica del novecento»⁶), non ne condivideva l'oscurità programmatica, cercando una via alternativa di sperimentalismo che non precludesse la chiarezza del messaggio.

La presentazione di Pozza, distinguendo la poesia di Bandini dallo sperimentalismo della neoavanguardia, ne sottolineava il contenuto morale e civile, la personalità del linguaggio e la venatura ironica di molti componimenti. Per quanto riguarda la struttura dell'opera si avverte invece, nascosta, una *excusatio non petita*: «L'unità di questo piccolo libro (libro e non raccolta di poesie) è saldata dalla franchezza degli affetti, dal rincorrersi dei motivi». Ma dalla lettura di *In modo lampante* ciò che sfugge talvolta è proprio una struttura chiaramente unitaria della raccolta, a cominciare dalla divisione in tre sezioni, che non sembra seguire criteri cronologici o formali, quanto legarsi ai toni e ai contenuti delle poesie.

Nella prima sezione si concentrano le dichiarazioni di poetica e i componimenti dal tono mordace (presenti comunque anche nella terza); nella seconda prevalgono testi dal carattere elegiaco, con riflessioni sull'infanzia e sul passaggio del tempo; nella terza ci sono molte poesie dedicate a Vicenza, specie la prima e l'ultima, il che conferisce un certo equilibrio alla sezione. Dal punto di vista formale, la sezione centrale contiene i componimenti più brevi (si va dagli otto versi di *Forza di gravità* e *Tempo passato* ai diciassette di *Sereno autunno dopo la pioggia* e *Nel luogo deserto*), forse per l'influenza del modello delle prime due raccolte montaliane, in cui una sezione centrale è dedicata ai componimenti di più forte concentrazione lirica, gli *Ossi di seppia* e i *Mottetti*.

Ma a parte questo, all'interno dell'opera i legami strutturali si limitano a richiami di carattere lessicale o tematico, come ad esempio l'uso, sia nella prima che nell'ultima poesia, della parola *carità*, che da *pura*, emblema di una passione civile fiduciosa e incorrotta, si fa alla fine *adolescente*, osservata con nostalgia da un animo più distaccato. Questi rapporti interni comunque non sono supportati da altri chiari indicatori di un'evoluzione interna del discorso: la sensazione che lascia *In modo lampante* è di una raccolta che si perde in molte tematiche e tonalità diverse, quasi come se l'autore stesse provando vari tasti e corde dei propri strumenti poetici, il che lo porta a ribadire più volte gli stessi concetti.

L'impressione di disomogeneità, la prevalenza di scene favolistiche e di un tono satirico dipendono dalla particolare genesi della raccolta, frutto non tanto delle scelte dell'autore quanto di quelle dell'editore: *In modo lampante* in verità è una sorta di antologia della produzione poetica giovanile di Bandini curata da Pozza, che selezionò i suoi testi in base ai propri gusti.

⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, lettera di F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 16 ottobre 1966, ms. Il contenuto di questa lettera sarà approfondito nel capitolo dedicato alla raccolta *Per partito preso*, in cui lo sperimentalismo del vicentino si fa più consapevole ed articolato.

Nel primo libro, ad esempio, la preminenza del tono satirico, giambico, è opera sua. Gli piacevano quelle poesie mie, m'ha detto: «Portami qua tutto quello che hai scritto in versi». E io gli ho portato un affare enorme, perché avevo trent'anni, scrivevo da diciotto, e non avevo mai pubblicato niente. Lui ha detto: «Portami tutto, non cominciare a fare la scelta, “questo è ancora immaturo”, eccetera». Gli ho portato tutto, e lui ha creato il libro.⁷

Le poesie scartate dalla selezione qualche anno dopo avrebbero dovuto formare una nuova raccolta, ma le bozze di stampa furono perse, e con esse ogni testimonianza di questo *corpus* di testi giovanili.

Le altre [poesie] non solo sono state eliminate, ma due tre anni dopo lui aveva pensato di stampare anche quelle, e ha fatto le bozze. Le bozze me le ha date, io le ho corrette, le ho restituite, e lui le ha perse. Cosicché c'è un gruppo abbastanza cospicuo di mie poesie che sono nell'iperuranio, se le stanno leggendo gli angeli.⁸

L'influenza di Pozza su *In modo lampante* è tale che alcuni testi furono composti da Bandini proprio per accontentare i suoi malumori: secondo quanto ricorda in un articolo del 1988, il poeta fu costretto a chiudersi in casa per scrivere nuovi componimenti che soddisfacessero il gusto dell'editore, che di fronte al primo dattiloscritto della raccolta aveva lamentato l'assenza di poesie in rima e manifestato il desiderio di un maggior abbandono «al canto, ai moti del cuore»,

Neri (che amava spesso atteggiamenti conservatori, con qualche punta di misoneismo) amava i giovani quando credeva di scoprire in essi quell'intelligenza e quel fervore che lo facevano certo del perpetuarsi, di generazione in generazione, delle cose in cui generosamente credeva.

Pubblicò “Il ragazzo morto e le comete” di Parise, quando lo scrittore aveva appena vent'anni. Pubblicò il mio primo libro di poesie, inserendolo in una collana prestigiosa per firme di poeti, quando ero totalmente sconosciuto. Neri aveva una grande sicurezza nei propri giudizi, una sicurezza inscalfibile, perché si sentiva pronto a sbagliare intellettualmente in nome di uno spettro di valori che trascendevano il puro esercizio della letteratura. Ricordo che di fronte al dattiloscritto di quel mio primo libro di poesie (“In modo lampante”) mi rimproverava perché non usavo la rima. In realtà egli desiderava che fossi meno “sapiente”, che mi abbandonassi di più al canto, ai moti del cuore. Dovetti chiudermi in casa per scrivere qualche poesia con le rime da inserire nella raccolta e lui ne fu contentissimo.⁹

Testi dall'aria noventiana come *Forza di gravità* e *Canzone* e le quartine perfettamente rimate di *Quando saprai*, *Vento in Valsugana* e *Fossero i miei versi* potrebbero quindi essere stati composti da Bandini in un secondo momento, per accontentare i gusti di Pozza.

⁷ Cfr. l'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice.

⁸ *Ibid.*

⁹ F. Bandini, *Non era facile volergli bene*, «Il Giornale di Vicenza», 7 novembre 1988.

2 – Aspetti linguistici e stilistici

La raccolta *In modo lampante* segna per Bandini il graduale tentativo di liberarsi dal monolinguisma della tradizione lirica italiana, che aveva invece caratterizzato *Pianeta dell'infanzia*: questa evoluzione linguistica e stilistica – che raggiungerà risultati pregevoli soprattutto nel volume *Per partito preso* – assecondava l'«assunzione di nuove istanze narrative, argomentative, aforismatiche»¹⁰, tramite il progressivo avvicinamento a una «poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva», capace di rapportarsi con la modernità: nei testi più interessanti della raccolta si riscontra infatti un'«abilitazione in senso espressivo di vastissime zone del repertorio linguistico corrente, cioè del cosiddetto linguaggio parlato o comune con le sue varie sottospecie e varianti di tipo burocratico, commerciale, giudiziario, tecnico, ecc»¹¹. Alcuni esempi sono l'uso di un lessico spurio legato al settore industriale (*idrogeno; metallo; Italcementi*), bellico (*radar; cavalli di frisia; scariche; proiettili; mortaio; polvere pirica; svastica; bombe al plastico; razzi Polaris*) e burocratico (*ufficio politico; messaggio-radio; passaporto; congiura pan-araba; ministro degli Esteri; Ambasciata romana; mozione d'ordine; Commissione*).

Nelle poesie più riuscite di *In modo lampante*, gli elementi della realtà quotidiana entrano in tensione col tessuto lirico delle poesie, con finalità di volta in volta espressive o ironiche, poichè Bandini – come Raboni – riconosceva nel «linguaggio della tradizione, recente o remota, [...] uno spazio sperimentabile come qualsiasi altro [...]. Sperimentabile, voglio dire, ai fini espressivi, di recupero o di straniamento o di critica»¹². Un esempio interessante è offerto dalla poesia *Soldati*, dove immagini bibliche e letterarie convivono con improvvisi abbassamenti tonali, ottenuti con l'inserzione di termini afferenti a un ambito industriale o scientifico, come *acqua pesante, idrogeno, chimici* o toponimi come *Washington, Persepoli, Mosca*.

Tuniche ed altro ci giochiamo a dadi.
I sentieri s'incrinano di gelo,
i frassini a riparo sono radi.
La veglia è lunga,
non c'è scampo da Borea.
Aspettiamo che giunga
l'ora prima (e la luna si scolora
dietro le nubi, scivola nel cielo).

Controlliamo la notte sulle carte
di Tolomeo: la vòlta scorre lenta.
Forse da qualche parte

¹⁰ R. Zucco, “E Bandini?”. *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 68. Zucco si riferisce alla raccolta *Per partito preso*, ma il suo discorso può essere esteso parzialmente anche a *In modo lampante*.

¹¹ G. Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 100-101.

¹² Ivi, p. 184.

il piano è pronto, un nulla ci spaventa:
èlitre, bianco fremito del buio.
Sorvegliamo il poeta, il nero allogeno
che rincasa sul tardi.
Cigola il tempo sui celesti cardini
e i chimici, insonni, producono
acqua pesante e idrogeno.

Ai mulini dei radar
noi raccogliamo a sacchi una farina
sottile di paure.
Davanti alla foresta si dirada
l'ombra, vibrano antenne
sensibili, ci parlano città:
Gerusalemme e Mosca, Washington e Persèpoli.

Ma il morto giace solo
e irrigidito già dall'ora nona.
Sui cavalli di frisia un usignolo
accende un breve zirlo.
(Badiamo che non vengano i discepoli
col favor delle tenebre a rapirlo).

La poesia contiene alcuni richiami alla Passione di Cristo: i soldati romani che, dopo aver crocifisso Gesù, si spartiscono le sue vesti e vegliano il corpo (vv. 1 e 4); il riferimento all'«ora nona» della sua morte (vv. 26-27). Come detto questo sfondo biblico si intreccia con alcune immagini letterarie, in particolare riprese da *L'uccellino del freddo* di Pascoli: «i sentieri s'incrinano di gelo» (v. 2) ricorda i versi iniziali della lirica pascoliana, «e sentire fai nel tuo zirlo / lo strido di gelo che crepi. / Il tuo trillo sembra la brina / che sgrigiola, il vetro che incrina...», con una contrazione del paragone tra il gelo e il vetro; l'apposizione analogica «èlitre, bianco fremito del buio» (v. 13) può essere confrontata coi vv. 12-13 della stessa poesia («T'ha insegnato il breve tuo trillo / con l'elitre tremule il grillo...»); la rima *zirlo:rapirlo* (vv. 29-31) è un calco della rima *zirlo:dirlo* presente sempre ne *L'uccellino del freddo*¹³. Dal poeta romagnolo è ripresa anche la rima *solo:usignolo*, che ricorre ne *Il poeta solitario* e nel finale de *L'immortalità*¹⁴.

A questi probabili pascolismi si aggiungono altri richiami: l'immagine ai vv. 7-8, «e la luna si scolora / dietro le nubi, scivola nel cielo», messa tra parentesi quasi a marcarne la funzione evocativa, riprende *Il tramonto della luna* di Leopardi, v. 12, «scende la luna, e si scolora il mondo»; mentre «Cigola il tempo sui celesti cardini» (v. 16) ha alle spalle il celebre *incipit* montaliano «Cigola la carrucola del pozzo»¹⁵, con la ripresa diretta del verbo *cigola* ad inizio verso associato a un'altra parola sdrucchiola iniziante per *car-*.

¹³ G. Pascoli, *L'uccellino del freddo*, *Canti di Castelvecchio*, vv. 3-6, 12-13 e 1-3 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 510).

¹⁴ Id., *Il poeta solitario*, *Canti di Castelvecchio*, vv. 5-7 e *L'immortalità*, *Primi poemetti*, vv. 28-30 (ivi, pp. 602 e 273).

¹⁵ E. Montale, *Cigola la carrucola del pozzo...*, cit., v. 1.

L'immaginario biblico e pascoliano di *Soldati* convive con un lessico legato alla nuova realtà industriale, la cui ripresa però viene risarcita dalla «tensione dialettica»¹⁶ che si crea col contesto lirico: se in *Pianeta dell'infanzia* la paura di ricadere nel rimario pascoliano aveva portato al totale abbandono della rima, in *Soldati* essa assume un ruolo importante nel controbilanciare e allo stesso tempo nell'evidenziare i nuovi apporti linguistici. L'aprirsi alla realtà industriale diventa infatti uno stimolo per la creazione di rime originali (*Bòrea:scolora; allogeno:idrogeno; tardi:cardini; radar:dirada; Persépoli:discepoli*) che elevano termini impoetici al livello dello stile lirico. In questo nuovo contesto il recupero di pascolismi (i citati *zirlo:dirlo; solo:usignolo*) non appare più come una ripresa passiva della tradizione, ma come un contrappunto stilistico rispetto alle rime inedite. Per comprendere la funzione che assume la rima in questi esempi, risulta utile l'articolo di Bandini sul «trobar leu» di Marino Moretti:

La rima è in Moretti *capriccio e/o arte* nel senso che essa suppone, come principale funzione, la messa in rilievo per contrasto della prosasticità del lessico e del tono medio della pronuncia. Rime scontate e inerti, assonanze o rime imperfette come *calca* o *balalaica*; relitti danteschi come *Bruggia* e *s'aduggia*, funzionano da bordone e da basso continuo per isolare e sottolineare il più specifico e innovativo materiale linguistico che il poeta introduce nei suoi versi.¹⁷

Quello che è stato osservato a livello della rima vale anche in generale per le immagini e lo stile: come notò Sergio Salvi, in Bandini l'«impasto premeditato di “nuovo” e di “vecchio”» permette l'«ammodernamento problematico della sensibilità poetica medio-novecentesca», come dimostra in *Soldati* l'uso ambiguo della preziosa metafora «Cigola il tempo sui celesti cardini», subito depotenziata da un riferimento industriale.

In *Soldati* [...] a un certo punto si dice: *cigola il tempo sui celesti cardini / e i chimici, insonni, producono / acqua pesante e idrogeno*. A parte la stimolante trinità proparossitona, si vede subito come avviene l'aggiornamento della scrittura e dell'ispirazione [...]. L'immagine ermetico-barocca sembra vergognarsi di sé non appena è stata pronunciata e si puntella allora in area di laboratorio scientifico e addirittura, perché non si avverta lo sgradevole iato, trova il modo di illeggiadrire il proprio prosiegua mediante quell'attributo “insonni” che fa lievitare l'elenco fulmineo dei rari e preziosi prodotti, sempre però industriali. Se si spostasse il baricentro della poesia verso il basso, potrebbe anche apparire che l'immagine d'avvio dell'estratta terzina fosse all'apposto ironica, quasi un inserto. Dunque Bandini è astuto.¹⁸

Gli inserti letterari presenti nelle poesie di Bandini non vanno intesi come memoria poetica involontaria, ma rientrano nella strategia interna al testo che in certi casi può far ricorso a una

¹⁶ F. Bandini, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia a cura di Nico Naldini, Tomo primo, Milano, Mondadori, 2003, p. XXXVI.

¹⁷ F. Bandini, *Il «trobar leu» di Marino Moretti*, cit., p. 247.

¹⁸ Sergio Salvi, *Dicotomie: Fortini, Bandini*, «Il Bimestre», marzo-aprile 1969, p. 30.

«gestione ironica» della tradizione. Un caso emblematico è l'uso ravvicinato del dantismo *bulicame* e del petrarchismo *rimena* in un passo che descrive in modo epico le giornate passate alla Bertoliana a consultare codici e dizionari («e il dolce bulicame dei glossari / che mette pace tra i venti contrari / delle passate età / e la nuda parola ci rimena»¹⁹).

L'autore maggiormente ripreso nelle poesie di *In modo lampante* è Pascoli, i cui versi appaiono in filigrana in quasi tutti i riferimenti ornitologici della raccolta. Nella poesia *Nel millenovecento...*, la descrizione degli uccelli usciti indenni dai rigori dell'inverno («E l'usignolo / uscito dalle notti di rovaio / con un salto / verso il puro metallo della primavera / si zittiva al rombo del mortaio») sembra richiamare un'immagine de *I gattici* («e le lunghe ire / del rovaio che a notte urta le porte») e una de *Il fringuello cieco* («l'usignolo zittia spiando»)²⁰. Nei *Tordi bottacci di Arquà* il tordo che canta «per il ginepro acuto e l'uva» da un lato ricorda «i ginepri tra cui zirlano i tordi» di *Digitale purpurea* (per l'indicazione del ginepro come *habitat* tipico del tordo²¹), dall'altro sembra riprendere *La calandra*: «e tu senti un odore / acuto di ginepro» (per il nesso tra l'aggettivo *acuto* e il *ginepro*)²². Si nota qui una soppressione di riferimenti che rende più oscura l'immagine, per cui una qualità percepibile dai sensi, l'«odore acuto di ginepro», diventa una qualità propria della pianta, «ginepro acuto».

In *Censura* la citazione di versi di Pascoli si fa ancora più scoperta:

S'aggrappò
al segnale d'allarme.
Il treno del quartiere s'arrestò
con un sussulto di case.

Guardate quelle rondini lassù,
ce ne sono legioni alle cimase!
Di un fucile da caccia s'armò,
quaranta cartucce sparò.²³

Il riferimento alle rondini, associato alla rima pascoliana *case:cimase*, allude apertamente al celebre *Addio!* di Pascoli, come se le «quaranta cartucce» sparate dal fucile del censore volessero colpire non solo i poveri uccelli ma anche il poeta romagnolo e tutti i suoi emulatori:

¹⁹ F. Bandini, *Questo posto amerò più d'ogni altro*, IML, vv. 154-157.

²⁰ G. Pascoli, *I gattici*, *Myrica*, vv. 10-11 e *Il fringuello cieco*, *Canti di Castelvecchio*, v. 22 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, pp. 115 e 591). Bandini usa il termine *rovaio* anche nella traduzione della canzone «En breu brisara•l temps braus» di Arnaut Daniel, vv. 1-2: «Sarà in rotta tra poco questo tempo / di burrasche e il rovaio, il suo rombo e il suo impeto» (in cui si nota anche l'uso di *rombo*, come in *Nel Millenovecento...*).

²¹ Informazione che si ritrova anche nel volume di Bacchi della Lega: «Complici dell'uomo sono venti o trenta zirlatori ordinari in gabbia, tre o quattro Tordi cantori, molti giuochi strategicamente disseminati per la tesa, fra le macchiette del sanguine, del ginepro, del rovistico e della fillirea» (*Caccie e costumi degli uccelli silvani*, descrizioni di Alberto Bacchi della Lega, Seconda edizione accresciuta di due appendici, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1902, p. 166).

²² G. Pascoli, *Digitale purpurea*, *Primi Poemetti*, v. 13 e *La calandra*, ivi, v. 13 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, pp. 221 e 214).

²³ F. Bandini, *Censura*, IML, vv. 13-20.

Dunque, rondini rondini, addio!

Non saranno quelle che le case
han murato questo marzo scorso,
che a rifarne forse le cimase²⁴

Il rigido censore, ancora non soddisfatto del proprio operato, decide di distruggere anche la luna, in un'azione iconoclasta contro i simboli della poesia elegiaca che ricorda il manifesto futurista *Uccidiamo il chiaro di luna!*²⁵: se Marinetti ricorreva alla luce artificiale, il burocrate di *Censura* si avvale del missile balistico *Polaris*, al centro di un vivace dibattito negli anni Sessanta.²⁶

Ma la luna
in una luce cenere
s'incurvava dolcissima
come il bacino di Venere.

Era troppo. Al telefono balzò.
Pronto? Il procuratore di Milano?
Nel cielo di perla si alzarono
tre razzi *Polaris*.

Trascinavano un sacco nero
per insaccarvi la luna lucente
e cancellare dalla nostra mente
cattivi pensieri.

Dopo tre ore la telescrivente
cominciò a crepitare:
- L'ultimo stadio non ha funzionato,
il sacco nero galleggia sul mare.

Il riferimento cronachistico ai «razzi *Polaris*» convive con una citazione di Pascoli: «Ma la luna [...] / nel cielo di perla» è una sorta di compressione analogica dell'immagine iniziale de *L'assiuolo*, «Dov'era la luna? ché il cielo / notava in un'alba di perla»). Ancora una volta ad essere “attaccata”, oltre alla luna, è anche la poesia di Pascoli.²⁷

²⁴ G. Pascoli, *Addio!*, *Canti di Castelvecchio*, vv. 25-28 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 652).

²⁵ «Si udì gridare nella solitudine aerea degli altipiani: – Uccidiamo il chiaro di Luna! Alcuni accorsero alle cascate vicine: gigantesche ruote furono inalzate, e le turbine trasformarono la velocità delle acque in magnetici spasimi che s'arrampicarono a dei fili, su per alti pali, fino a dei globi luminosi e ronzanti. Fu così che trecento lune elettriche cancellarono coi loro raggi di gesso abbagliante l'antica regina verde degli amori» (F.T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, «Poesia», aprile 1909; cito da Guido Davico Bonino, *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 55).

²⁶ Il riferimento ai razzi *Polaris* – la cui adozione nel 1960 dalla US Navy aveva reso teso il clima internazionale – permette di datare la poesia, il cui sfondo potrebbe essere costituito proprio dalle manifestazioni che scoppiarono in Italia tra il 1961 e il 1962, contro il loro acquisto da parte della Marina Militare Italiana: consultando l'archivio *on-line* de «l'Unità», si ricava che l'uso di questa parola è circoscritto agli articoli compresi tra il 1960 e il 1962.

²⁷ G. Pascoli, *L'assiuolo*, *Myrica*, vv. 1-2 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 94). Nella raccolta sono presenti poi altre «ragnatele» del linguaggio poetico pascoliano, legate alla predisposizione del poeta bolognese a un immaginario così «aereo e tenue da essere quasi immateriale» (Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo letterario*, Terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di Patrizia Paradisi, Quarto Inferiore, Patron, 2006, p. 100): alcuni esempi sono «soffio / di lieve rododendro» (*Notte di Natale*, PI, vv. 19-20), sul modello di «venivano soffi di lampi» (G. Pascoli, *L'assiuolo*, cit., v. 5, p. 94), o l'uso dell'aggettivo *fioco* per esprimere un «rumore fievole, [...] al

Oltre a Pascoli nelle poesie di *In modo lampante* si possono trovare echi di altri autori della tradizione lirica italiana, a cominciare da Leopardi, che oltre a livello lessicale («la luna si scolora» in *Soldati*; l'accezione del verbo *cadere* in *Varsavia* e *Tempo passato*) è rievocato a livello fonico: «il presente è vivo» di *Se un giorno* ricorda «la presente / e viva» de *L'infinito*; il verso di *Vento in Valsugana* «della ventessa su queste rive» sembra un calco da «Sovente in queste rive» (*La ginestra*); «Espero brilla. E l'aria» di *Sera a Vicenza* richiama «Primavera dintorno / brilla nell'aria» de *Il passero solitario*²⁸.

Tra gli autori ripresi da Bandini c'è forse anche Gabriele d'Annunzio e Clemente Rebora: il v. 11 di *Quando saprai*, «L'albero fruscierà [sic] gonfio ed immoto» riprende la dittologia *gonfio ed immoto* presente in *Laus Vitae*, «tra nuvole e cupole d'atro / piombo gonfio ed immoto»²⁹. In *Vento in Valsugana* la metafora della «verde battaglia», in rima con *scaglia*, ricorda un celebre *Frammento lirico* reboriano («Dall'intensa nuvolaglia / giù – brunita la corazza, / con guizzi di lucido giallo, / con suono che scoppia e si scaglia – / piomba il turbine e scorrazza / sul vento proteso a cavallo / campi e ville, e dà battaglia»³⁰), cui è accomunata da un contesto simile, la descrizione della furia della natura come sfondo di una riflessione esistenziale.

Proprio *Vento in Valsugana* permette di parlare del plurilinguismo dell'autore, che si inserisce nella ricercata tensione tra materiali verbali di diversa natura. In questa poesia le quartine in lingua sono alternate a una filastrocca in dialetto veneto.

Quando un giorno sarò partito
(non ci furono alternative),
chi raccoglierà l'invito
della ventessa su queste rive?

Chi si godrà la chioma del pino
impegnato in verde battaglia?
Chi vedrà luccicare la scaglia
d'un lontano monte turchino?

Sècio, secèlo, oro pu belo,
oro pu fin, secondo marìn,
tre naranze, tre limoni
per andare in becarìa,
cichete, ciòchete, volta via.³¹

limite della percettibilità» (G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli e D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 161), come «fioco / sussurro della lampada» (*Questo posto...*, IML, vv. 152-153); «scoppi / fiocchi in lontananza» (*Nel millenovecento...*, IML, vv. 67-68).

²⁸ Cfr. G. Leopardi, *L'infinito*, vv. 12-13; *La ginestra*, v. 158 e *Il passero solitario*, vv. 5-6, in Id., *Canti*, cit., pp. 120, 316 e 111. Le parole e il ritmo del *Passero solitario* hanno echi anche in altre poesie di Bandini: anche il v. 4, «ed erra l'armonia per questa valle», ha forse suggestionato «e sacra l'armonia dell'universo» di *Königsberg* (MC).

²⁹ G. d'Annunzio, *Laus Vitae, Maia*, XVIII, vv. 198-199, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, p. 220.

³⁰ Clemente Rebora, *Dall'intensa nuvolaglia...*, *Frammenti lirici*, III, vv. 1-7, in Id., *Le poesie (1913-1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988.

³¹ F. Bandini, *Vento in Valsugana*, IML, vv. 1-13.

La paura di una futura partenza dai luoghi amati fa riemergere elementi della cultura contadina veneta, ossia la figura folcloristica del «silvano vestito di rosso» e le parole dialettali della cantilena, che «galleggiano come relitti, come materia antica di una sfera prelogica, nella loro assurdità semantica [...], nella loro vaghezza magico-esoterica [...] e follia musicale»³²: il dialetto di Bandini, inteso sempre come «lingua morta», avrà sempre questo valore ctonio, di dialogo con una dimensione della propria identità ormai scomparsa.

Il plurilinguismo di *Vento in Valsugana* non si ferma alla filastrocca: nelle strofe in italiano sono presenti anche *tristo*, aulicismo rimasto comunque vivo nella parlata veneta, e *ventessa*, parola utilizzata anche nella poesia *Martin Muma di Santi di Dicembre*. Il femminile *ventessa* è creazione linguistica di Teofilo Folengo, che la usava nel *Baldus* («*Tramontana colit gelidos ventessa triones, / quae Boream genuit, coeli impregnata biolco, / qui supra carrum Cinosuram menat atornum*»³³), motivandone la coniazione con un'ironica glossa linguistica: «*Dicimus ventum et ventissam, sicut abbate et abbatissam, papam et papissam*». L'uso della parola *ventessa* in *Vento in Valsugana*, come del verbo *smergolavi* ne *I tordi bottacci di Arquà*, si collega agli studi di letteratura pavana di Bandini, che pochi anni dopo si sarebbe laureato con una tesi su Magagnò.

Sotto l'aspetto formale le poesie di *In modo lampante* riprendono la metrica tradizionale, con un tendenziale utilizzo di endecasillabi regolari, una buona presenza di rime e qualche accenno di isostrofismo. Quasi tutti i componimenti sono strofici, tranne *Pendio* e *Forse in un luogo del mondo*, che presenta uno schema rimico che ricorda la stanza di canzone (AbBCDeFgFhhIII), con un piede identico a quello di *Donne ch'avete intellecto d'amore* (AbBC) e una fitta presenza di rime nella sirma. Tra i componimenti suddivisi in strofe alcuni alludono al modello della quartina rimata, mantenendo il ruolo strutturante della rima (*Canzone*, *Tempo passato*, *Quando saprai*, *Forza di gravità*, *Vento in Valsugana*) o solo il numero di versi per stanza (*Censura*, *Fossero i miei versi e – non regolari – Notte di Natale* e *Martelli ci vorrebbero*)³⁴. Altri testi presentano un parziale isostrofismo, con un numero di versi per strofa oscillante: *In modo lampante* (12-13-13-8); *Sera a Vicenza* (4-5-6-6-5); *I tordi bottacci di Arquà* (12-11-13); *La sonora burrasca* (6-5-5-5-5); *Sermone* (8-8-9-8). Infine *Nel millenovecento...* e *Questo posto...* sono formati da strofe di misura diversa, unite talvolta dal *capfin*, cioè da una rima con funzione di collegamento interstrofico³⁵.

³² G.L. Beccaria, *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti, 2006, p. 281.

³³ Teofilo Folengo, *Baldus, liber XII*, vv. 341-343: «È poi Tramontana una ventessa che abita nel gelido Settentrione: è lei che ha dato alla luce Borea, ingravidata da quel bifolco del cielo che sopra il cocchio si mena attorno Cinosura» (cfr. Id., *Baldus*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1989, pp. 420-421; la glossa seguente è ripresa da p. 420n).

³⁴ In *Censura* il ruolo strutturante della rima è crescente: compare solo dalla quarta stanza in poi, all'inizio nella sua forma più semplice di tipo suffissale (*s'aggrappò: s'arrestò, s'armò: sparò*) poi raggiungendo alcune ricercatezze come *cenere: Venere* e *Italcementi: dormienti*, fino alla quartina finale in cui tutti i versi rimano fra loro: «Ma il mozzo d'un vapore / sfuggito al severo controllo / sentì toccarsi da un raggio sul collo / mentre sognava di fare all'amore».

³⁵ In *Nel millenovecento...* il fenomeno del *capfin* si nota tra la prima e la seconda strofa, unite dalla rima *trasparente: gente*, e tra la terza e la quarta, con la rima *sorpresa: arresa*; in *Questo posto...* il legame tra la prima e la

La poesia *Canzone* segue l'uso tipicamente novecentesco di far riferimento nel titolo a un metro della tradizione rispettato solo in parte nel componimento, che richiama in realtà le canzonette sette-ottocentesche in quartine di settenari, con rime tronche e sdruciole (secondo lo schema ab^tcb^t de^se^sd fghg ib^tlb^t). L'agile metro – che sembra derivare soprattutto da Noventa – accompagna il contenuto della poesia, fiduciosa nella capacità di superare l'*impasse* linguistico, di scontare tutti i debiti con la tradizione e la sua lingua usurata.

La ginestra che cerca
deserto e siccità
imita nel fiorire
l'umana verità,

che non ama parole
né accelerati battiti
ma dischiude i suoi petali
a un disadorno cuore.

Oggi cediamo ancora
alle immagini viete,
verghiamo senza slancio
le frasi consuete.

Domani nelle cose
la parola vivrà.
Un giorno più virile
nel cuore canterà.

La rima tronca collega in modo circolare la prima e la quarta strofa, come avviene in un testo simile, *Forza di gravità*, formato da due quartine di quinari e settenari unite da due rime (di cui una tronca) e dalla posizione fissa di un verso sdruciolato ad inizio strofa (rima ritmica), secondo un uso introdotto da Gabriello Chiabrera e molto diffuso nell'Ottocento: lo schema che ne risulta è sa^txb sa^tyb. Sia *Canzone* che *Forza di gravità* saranno escluse da *Memoria del futuro*, forse per la «successiva sperimentazione della forma-canzonetta in contesti linguisticamente o tematicamente stranianti»³⁶, come *2 novembre 1962* e *Farfalle e vischio* di *Per partito preso*.

Oltre alle poesie in quartine, l'unico esempio di componimento isostrofico è la poesia in terzine *Varsavia*, in cui si nota la prevalenza di un ritmo ternario dissonante rispetto a quello tipico dell'endecasillabo: il verso di gran lunga prevalente è il decasillabo anapestico, usato nel Novecento solo da un poeta isolato come Noventa (come nel celebre «Anca mi co' romantico slancio...»). Decasillabi con ritmo canonico di 3^a-6^a-9^a sono i vv. 1-2, 4-5, 8, 11, 13-14, 16-20, 25-26, ma

seconda strofa avviene tramite la rima *famoso:roso*, tra la seconda e la terza con «bigottismo e ignoranza» che riprende a chiasmo «indotta e bigotta», tra la terza e la quarta con la rima *Pietroburgo:Licurgo* e via dicendo (nelle strofe centrali questa regolarità si interrompe, per essere ripresa in quelle finali). L'uso del *capfin* si nota in molte altre poesie della raccolta non isostrofiche, divenendo regolare soprattutto in *Eclissi* e in *Sereno autunno dopo la pioggia*.

³⁶ R. Zucco, "E Bandini?". *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 60.

riconducibili a questo ritmo sono anche gli alessandrini anapestici ai vv. 3, 15 e 24, gli ottonari dattilici ai vv. 7 e 23, il tridecasillabo anapestico al v. 9 e i novenari pascoliani ai vv. 21-22.

Per quanto riguarda la prosodia, a parte *Varsavia*, le canzonette *Forza di gravità* e *Canzone* e la parte iniziale di *Censura*, nella maggior parte delle poesie il verso prevalente è l'endecasillabo, utilizzato da solo o in compagnia dei suoi emistichi, il settenario e il quinario. In alcuni testi l'endecasillabo e il settenario convivono anche con alessandrini, decasillabi, novenari, ottonari (*Sereno autunno*; *Nel luogo deserto*; *Vento in Valsugana*; *Settembre*; *Mure San Michele*). Nelle poesie più lunghe (*Nel millenovecento...*; *Questo posto...*), ma anche in *Martelli ci vorrebbero* ed *Eclissi*, prevale una polimetria più accentuata, con misure che vanno dal trisillabo al doppio settenario³⁷. Infine *Tempo passato* è formato da versi doppi che richiamano misure esametriche, primo esempio di una ripresa della metrica barbara carducciana talvolta affiorante in Bandini.

3 – La riflessione sulla poesia

Il titolo *In modo lampante*, ripreso da uno dei testi più importanti della raccolta, dichiara l'adesione a un ideale poetico che intende anzitutto esprimere contenuti umani sinceri, senza la contaminazione di formalismi e trite parole d'ordine. Secondo il poeta l'espressione *In modo lampante* significa precisamente

“in maniera chiara e diretta”, scavalcando anche quel tanto di formalismo raffinato che c'è nella poesia del Novecento, la ricerca della rarità dell'espressione, direi proprio rarità. Cioè era qualcosa quasi di sabiano, alla maniera di Saba, alla ricerca della poesia che lui chiamava “onesta”. È stato questo che mi ha portato a quei titoli, *In modo lampante* e *Per partito preso*, quasi definendo una poetica volontaria ma ben precisa nelle sue finalità.³⁸

In molti componimenti della raccolta, specie nella prima e terza sezione, Bandini esprime la necessità che la poesia si apra al mondo, diventi comunicativa e affronti i problemi sociali: criticando «l'ozio dei poeti» e la loro «celesti miopia», l'autore afferma la necessità di uscire di casa per partecipare alla storia e ai suoi problemi reali, «perché il presente è vivo dietro l'uscio / e ci reclama e ci assilla impietoso», di superare i facili stereotipi della tradizione («Chiamano stelle gli occhi d'una donna, / tremano per le lacrime d'un bimbo»), mirando a un equilibrio tra la cura

³⁷ Con l'eccezione del verso «Nel millenovecentoquarantacinque, a quattordici anni», composto da 16 sillabe metriche.

³⁸ Dall'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice.

formale e l'autenticità dei contenuti espressi («Fossero i miei versi di bella fattura / ma nutriti di umana realtà. / Fossero i miei versi come la libertà, / aria della lotta e pane del riposo»³⁹).

Le poesie che affrontano queste tematiche appaiono legate al dibattito sulla poesia che interessò tutti gli anni Cinquanta, lasciando una traccia soprattutto in riviste come «Momenti», «Il fuoco», «Montaggio», «La Chimera». La discussione in particolare da una parte vedeva i difensori della tradizione ermetica, che affermavano «il primato delle ragioni autonome della poesia», e dall'altra chi in nome del neorealismo poneva «in rilievo l'urgenza delle motivazioni politico-sociali come base di una letteratura nuova»⁴⁰. Rispetto a questo dibattito, la posizione di Bandini sembra piuttosto aderente all'antinovecentismo di «Officina», la rivista di Pasolini e Roversi che, «pur riprendendo alcuni spunti polemici e alcune istanze etico-critiche del neorealismo, sposterà l'accento dalla rottura a un recupero sperimentale di forme e modi pre-ermetici, o addirittura pre-simbolisti»⁴¹. L'impegno civile che emerge da molti testi di *In modo lampante* si sposa con la necessità di superare in modo consapevole la «rarietà dell'espressione» del novecentismo, le fredde metafore incapaci di parlare della realtà:

I poeti rinunciano ad esistere
e distaccati guardano fiorire
in vitro le stagioni.
Fermi davanti alla soglia
non osano
mescolarsi alla folla.
Chiamano stelle gli occhi d'una donna,
tremano per le lacrime d'un bimbo.

Ma, Dio! non vivono,
e a forza di guardare e di non vivere
cos'è mai divenuta la poesia?
Una celeste miopia,
un singhiozzo dopo un pasto abbondante,
un cigolio di dande
infantili attraverso le stanze
della casa terrena.⁴²

³⁹ Nell'ordine i versi citati appartengono alle seguenti poesie di *In modo lampante: Il mondo è vasto*, v. 9; *Sermone*, v. 12; *Se un giorno*, vv. 33-34; *Sermone*, vv. 7-8 e *Fossero i miei versi*, vv. 21-24.

⁴⁰ F. Bandini, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, cit., p. XXVI. Un recente saggio sulla rivista fiorentina è: Guglielmina Rogante, «La chimera» (1954-1955). *I poeti e la poesia a una svolta: verso la "naturalizza"*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e pensiero, 2010, pp. 1019-1043.

⁴¹ G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Il Novecento, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, p. 210.

⁴² F. Bandini, *Sermone*, IML, vv. 1-16.

Il formalismo poetico e la «rarietà dell'espressione» sono criticati in un passaggio di *Se un giorno*, che considera come modelli non percorribili l'«arida omertà» di Montale, la «vaga bianchezza delle pause» dello stile di Ungaretti⁴³ o le fitte metafore dell'ermetismo.

Se un giorno non comunicassi più
con gli altri,
potrei rompere l'arida omertà
e cercare degli altri cui parlare

e rinunciare
alla vaga bianchezza delle pause
e mettere le virgole più fitte
nei passaggi
tra metafora e uomo.⁴⁴

I versi in cui Bandini denuncia la viltà dei poeti nei confronti della vita e la loro esibita rinuncia ad esistere sembrano riprendere la critica di Giacomo Noventa ai «letterati della calda vita», per i quali «la parola è lo strumento del solipsismo, di una abnorme soggettività» che si isola dalla realtà: «non credendo più nelle Muse la poesia dei moderni ha perso, secondo Noventa, non soltanto il suo afflato religioso ma anche il suo valore di bene collettivo, aperto (almeno in ipotesi) alla universalità degli uomini»⁴⁵, come dichiarato nella poesia *Dio-sa-quànti lauri...*

Altro el nostro destin in 'sta tèra,
Altri i nostri sogni che l'ànema trova;
No' xé nostre 'ste case de pièra,
E 'sti fioi che ne invita a morir.

Pan ne ciama: là va i nostri sogni:
Là ne varda le done e po' via,
Là se brama, se ama e po' via,
Ne la gloria se ferma l'amor.

Dio-sa-quànti lauri nei boschi,
E nissùn che li taglia e li tol,
Forza amiçi, tornemo nei boschi,
Se no' altro, almanco a tagiar...⁴⁶

⁴³ A proposito del fatto che i giovani non dovrebbero prendere a modello i versi brevi del primo Ungaretti il poeta affermerà: «io ho sempre pensato che Ungaretti, quando scrive i versi – d'altra parte mirabili – “si sta / come d'autunno / sugli alberi / le foglie”, ha una sola giustificazione: che era scappato durante la prima guerra mondiale con un salto in trincea per sfuggire alla mitragliatrice e aveva il fiato grosso. Quindi è solo una situazione storica che giustifica la brevità di quei versi» (dalla relazione di Bandini pronunciata in occasione dell'assegnazione del Premio “Ceppo Cultura del Verde”, Siena 2009).

⁴⁴ Id., *Se un giorno*, IML, vv. 10-18.

⁴⁵ Id., *Un ruolo solitario e difficile*, in *Giacomo Noventa*, a cura di Franco Manfriani, Firenze, Olschki, 1988, pp. 42-43. Sul rapporto polemico di Noventa nei confronti della poesia del Novecento si veda soprattutto Rolando Damiani, *La sfida di Noventa a Montale*, in *Giacomo Noventa*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2008, pp. 91-100.

⁴⁶ Giacomo Noventa, *Dio-sa-quànti...*, vv. 17-28, in Id., *Versi e poesie*, a cura di F. Manfriani, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 32-33.

Nei versi di Bandini ritorna soprattutto il rimpianto noventiano per gli accenti sentimentali del passato, per gli «alti temi la cui impraticabilità nelle attuali scritture poetiche viene sentita dai poeti d'oggi come un rimorso, e che Noventa, nostalgico del romanticismo tedesco, denunciava come grave limite del nostro Novecento suggestionato dalle sensitive apparenze e fantasmi della “calda vita”»⁴⁷. Un esempio di questa nostalgia è riscontrabile nelle immagini finali di *Sermone*:

Lungo il limpido margine
su cui moriva il lampo della rondine
il tempo ha seminato l'ombra e il sale.
Il poeta si scusa del suo male.
Molesto il pensiero l'assale
d'un'altra età dove il grano era biondo
e resina era il mondo
stillante dalla scorza delle pagine.⁴⁸

Al di là comunque del rimpianto per le stagioni passate, dei distinguo nei confronti di altre esperienze poetiche, il messaggio più importante che proviene dalle riflessioni poetiche contenute nella raccolta è «l'idea dell'esercizio, *cum grano salis*, in qualche maniera eroico, che richiede l'esercizio della poesia»⁴⁹. L'impegno totale nella poesia diventa però nella società attuale una scommessa rischiosa priva di certezze, che necessita una fede tenace nelle possibilità della poesia.

Il testo d'apertura, *Forse in un luogo del mondo*, riflette su questi aspetti riprendendo in filigrana un breve componimento di Rimbaud, *Pauvre songe*, appartenente al ciclo *Comédie de la soif* del 1872, composto poco prima del definitivo abbandono della poesia.

Peut-être un Soir m'attend
Où je boirai tranquille
En quelque vieille Ville,
Et mourrai plus content :
Puisque je suis patient !

Si mon mal se résigne,
Si j'ai jamais quelque or,
Choisirai-je le Nord
Ou le Pays des Vignes ?
- Ah ! songer est indigne

Puisque c'est pure perte !
Et si je redeviens
Le voyageur ancien,

⁴⁷ F. Bandini, *Il mio Pascoli*, cit., p. 196.

⁴⁸ Id., *Sermone*, IML, vv. 26-33.

⁴⁹ Cfr. l'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice. Avevo chiesto a Bandini se il suo riferirsi all'«ozio dei poeti» che traspare in alcune poesie della raccolta fosse dovuto a una polemica contro una generazione di poeti incapace di raggiungere validi risultati poetici. Il poeta ha risposto negativamente, affermando: «Non direi una polemica, perché proprio sarebbe ingenerosa, perché si tratta di un clima comune nel quale sarei coinvolto anch'io... È proprio l'idea dell'esercizio, *cum grano salis*, in qualche maniera eroico, che richiede l'esercizio della poesia».

Jamais l'auberge verte
Ne peut bien m'être ouverte.⁵⁰

Per citare una parafrasi dello stesso Bandini, in *Le pauvre songe* Rimbaud sogna «di trovare un luogo, una piccola città, indifferente se a nord o nel sud verde di vigne, dove trascorrere in pace e riposo i suoi giorni»⁵¹ ed estinguere la sete di vivere che lo tormenta. Lo stesso desiderio domina la seconda parte di *Forse in un luogo del mondo*, che ha vari elementi di contatto anche formale col testo francese, a cominciare dall'uso della rima.

La forza di vivere si acquista
con rara moneta.
Non ci basta il salario della lieta
gioventù, dissipato in mani prodighe,
né il faticoso capitale dei giorni
burrascosi e sereni
accumulato nell'età matura.
Forse in un luogo del mondo
c'è chi possiede la pura
carità che libera dal male
ed occupa il tempo fatale
come il rigogolo giallo la cima
del melo fiorito:
ogni trama di atti nell'ordito
della sua vita è un verso che fa rima.

La poesia può essere divisa in due parti: nella prima il tentativo di soddisfare la «forza di vivere», la *soif* rimbaudiana, è visto come un obiettivo difficilmente raggiungibile, per cui non basta l'incosciente ottimismo giovanile né la saggezza accumulata con gli anni. La metafora del «salario [...] dissipato» esprime la consapevolezza che la poesia nel mondo moderno è solo uno sperpero inestinguibile di tempo: quest'immagine, così come l'utilizzo di una terminologia ripresa dal lessico economico, probabilmente prende a modello i versi 10-11 di *Pauvre songe* («Ah! songer est indigne // Puisque c'est pure perte!»), così commentati dal vicentino:

«pure perte» [...] richiama alla locuzione avverbiale *en pure perte* nel senso di “inutilmente, senza alcun profitto”. Si tratta cioè di linguaggio dell'economia e il sogno viene indicato come deficit permanente e insanabile. La partita doppia della poesia è tutta sbilanciata sulla colonna del dare. L'aver è invece forma dell'attesa, «en quelque vieille Ville» o nei recessi “pazienti” dell'anima.⁵²

⁵⁰ A. Rimbaud, *Le pauvre songe*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, con un saggio di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1992 (1975¹), pp. 158-160. È lo stesso Bandini a soffermarsi sul contenuto di questa poesia (e sulla presenza in essa di un linguaggio dell'economia) nel saggio *Il capitale poesia*, in *L'oro e l'alloro. Letteratura ed economia nella tradizione occidentale*. Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 10-12 maggio 2001), a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2003, pp. 119-120.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ivi, p. 120.

Il verso «Forse in un luogo del mondo», che accompagna il passaggio dalla prima alla seconda parte della poesia, riprende proprio il «*Peut-être*» iniziale del testo francese, evocando similmente un luogo ideale dove sia possibile possedere la «forza di vivere», «la pura / carità che libera dal male» (con reminiscenza di «*Si mon mal se résigne*»), una realtà fantastica dove la poesia sgorga spontanea da ogni gesto («ogni trama di atti nell'ordito / della sua vita è un verso che fa rima»).

Appare qui per la prima volta il motivo della *carità*, parola basilare nel lessico poetico del giovane Bandini, il cui significato va oltre quello cristiano legandosi alla particolare accezione con cui viene utilizzata in *Une saison en enfer* dello stesso Rimbaud. È lo stesso poeta vicentino a chiarire la fonte, analizzando la poesia di Sereni *La malattia dell'olmo* (di *Stella variabile*):

La parola «carità» che Isella riporta nelle varianti come anticipatrice di «tenerezza» è entrata nel linguaggio della poesia contemporanea dalla *Saison en enfer* di Rimbaud. E in un vasto spettro di analogie significa *misericordia benevolenza amore* (in questo senso già presente in Proust) ma con un rimando a una sua segreta natura celeste.⁵³

Une saison en enfer è il bilancio di una vita totalmente dedicata alla poesia e alla ricerca di ciò che esiste oltre la realtà, il percorso di un'anima che, essendosi spinta troppo oltre, è caduta in uno stato di abiezione paragonabile all'inferno: il poeta, dopo aver ripudiato la Bellezza e aver perso ogni felicità e speranza, «sul punto di fare l'ultimo *crac!*», spera di recuperare gli appetiti persi, la voglia di vivere, cercando «la chiave dell'antico festino. Questa chiave è la carità»⁵⁴. La *carità* di cui parla Rimbaud non è più la carità cristiana, è un desiderio di fratellanza proveniente dall'animo, senza alcun conforto divino. Questo sentimento è riaffermato con forza anche nel celebre finale di *Une saison en enfer*, dove il poeta, come un angelo caduto, si ritrova riportato al suolo, «*avec un devoir à chercher, et la réalité rugeuse à êtreindre*»:

Ho cercato d'inventare nuovi fiori, nuovi astri, carni nuove, lingue nuove. Ho creduto di poter acquisire poteri soprannaturali. Ebbene! mi tocca sotterrare l'immaginazione e i ricordi! Bella gloria d'artista e di narratore andata in malora!

Io! che mi ero detto mago o angelo, dispensato da ogni morale, eccomi riportato al suolo, con un dovere da cercare, e la realtà rugosa da stringere! Bifolco!

Sono ingannato? La carità sarebbe sorella della morte, per me?

Insomma, chiederò scusa per essermi nutrito di menzogne. E andiamo.

Ma neanche una mano amica! e dove attingere un soccorso?⁵⁵

⁵³ F. Bandini, *Divagazioni intorno a «La malattia dell'olmo»*, in «*Una futile passione*». Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di G. Magurno, Prefazione di D. Isella, San Zeno Naviglio, Grafo, 2007, p. 97. Bandini fa riferimento alla prima versione dei vv. 19-25 della poesia: «Vienmi vicino parlami, carità, / – dico voltandomi a un qualche / prossimo mio remoto e prossimo – toglimi / questo spino di cupida memoria» (Vittorio Sereni, *Poesie*, Edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 825).

⁵⁴ A. Rimbaud, *Una stagione in inferno*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 211.

⁵⁵ Ivi, p. 263.

Il tono profetico di Rimbaud, la volontà professata in quest'opera di superare le proprie allucinazioni e le proprie fughe metafisiche per tornare in contatto con la società, «con un dovere da cercare, e la realtà rugosa da stringere», la necessità espressa nel finale di essere assolutamente moderno («*Il faut être absolument moderne*»), con tutte le forzature e le errate interpretazioni cui questo invito si poteva prestare⁵⁶, fecero di *Une saison en enfer* un monito per chi negli anni '40-'50 voleva assegnare nuovi compiti alla poesia. Non è un caso ad esempio che l'espressione «rugosa realtà» compaia nella prefazione di Sergio Solmi alla raccolta quasimodiana *Ed è subito sera*:

Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni. L'anima, spogliata dei suoi sogni e dei suoi ideali, costretta ad abbracciare la “rugosa realtà”, ad esprimere il succo presente e amaro dell'esistenza, trova in questo suo duro e necessario riconoscimento un paradossale principio di musica e di dimenticanza. La favola risorge sul mondo distrutto come un miraggio sul deserto.⁵⁷

L'inferno esistenziale di Rimbaud per i letterati italiani del dopoguerra diventò quindi l'inferno storico e morale del fascismo e della guerra, mentre la ricerca di nuovi “appetiti” e nuovi “doveri” esprimeva simbolicamente il passaggio dalla poetica consunta dell'ermetismo alla ricerca di nuovi contenuti morali. La parola *carità* entrò così nel lessico poetico di molti autori⁵⁸, in una nuova e particolare accezione su cui si è soffermato anche Yves Bonnefoy, sottolineandone la natura assoluta e inarrivabile:

La carità, in questa fase di Rimbaud, è l'offerta fatta agli altri di partecipare all'ascesa sacrificale che ha permesso all'«io» di liberarsi del me: offerta di un lavoro da proseguire o anche, per gli altri, da cominciare a capire, osando quel che prima non avevano saputo o voluto osare. La carità? Una ricerca che ci si propone d'intraprendere, ma apportandovi quel dono che è l'incitamento a proseguirne il compito in modo esigente, rigoroso, perfino severo. Anche a questo punto, infatti, «le sofferenze sono enormi», di pari passo con l'esistenza che riprende forma ma non senza molte ferite mal cicatrizzate, inquietudini, reticenze, e con costanti possibilità di ricaduta.⁵⁹

⁵⁶ Secondo Bandini questa frase «ha un senso diverso da come viene comunemente interpretato, significa solo che una piena accettazione della modernità comporta l'addio alla poesia, alle sue illusioni e ai suoi miti, e l'accettazione dei valori del lavoro e del danaro come gli unici in grado di dar senso all'esistenza nella società capitalistica» (F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., pp. 23-24).

⁵⁷ Sergio Solmi, *Prefazione* a S. Quasimodo, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942, poi, col titolo di *Quasimodo e la lirica moderna*, in S. Solmi, *La letteratura italiana contemporanea*, vol. I, *Scrittore negli anni. Note e recensioni. Ritratti di autori contemporanei. Due interviste*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992, p. 215.

⁵⁸ Il termine *carità* ricorre ad esempio nel famoso botta e risposta tra Fortini e Pasolini: nel fortiniano *Al di là della speranza* si parla di «irta carità», mentre nella piccata risposta di *Una polemica in versi* questo sentimento è rovesciato in un «regresso alla carità».

⁵⁹ Yves Bonnefoy, *Il nostro bisogno di Rimbaud*, in Id., *Rimbaud. Speranza e lucidità*, Edizione italiana a cura di Fabio Scotto, Postfazione di Gabriella Caramore, Roma, Donzelli, 2010, p. 32.

All'interno dell'opera di Bandini la parola *carità* ricorre sei volte⁶⁰, significativamente concentrata nelle raccolte giovanili e in quelle senili, dove esprime le illusioni della giovinezza, la «rude urgenza dei doveri» legata alla propria dimensione locale e insieme la «febbre di cambiare il mondo», il desiderio di lottare che può provocare sofferenze, turbamenti e disillusioni. Tutte queste passioni sono ricordate nel bilancio della propria vita contenuto in *Corona per un capodanno III*:

Ma in luoghi troppo umani sono nato,
dove la storia copre d'ife in fiore
i palazzi vetusti. Si è impigliato
nelle reti del tempo anche il mio cuore.

Lo zelo del futuro mi ha ingombrato
la mente. Con che trepido fervore
dalle torri di Aznèciv ho spiato
le burrasche di un'era che oggi muore.

Attesa dei miei giovani pensieri,
chiarina d'oro, *inno di carità*
con un cielo di nemi sullo sfondo!

*Eri la rude urgenza dei doveri
nel chiuso di una piccola realtà
e insieme febbre di cambiare il mondo.*⁶¹

Ma la *carità* torna anche in una delle più recenti poesie di Bandini: assopitasi la forza con cui per tutta una vita sono stati perseguiti questi ideali, il poeta, ormai varcata la soglia degli ottant'anni, chiede di riassaporare il vigore perduto, di farsi guidare ancora una volta dall'incoscienza che ha dato forza ai suoi sogni e alla sua poesia: «Il cuore adesso è in fiero disaccordo / col tempo. O Muse, fate ch'io riabbia / un'ora dell'antica carità!»⁶².

Anche la seconda poesia della raccolta, *Il mondo è vasto*, si inserisce nel dibattito sulla poesia in corso negli anni Cinquanta, evocando attraverso immagini metaforiche la situazione di crisi comunicativa vissuta dalle giovani generazioni di poeti; nonostante tutto il cuore del poeta avverte i segnali di un possibile cambiamento.

Il mondo è vasto e il verso meschino,
scroscia la pioggia e l'ombrello è bucato.
Si succedono i giorni

⁶⁰ «Forse in un luogo del mondo / c'è chi possiede la pura / carità che libera dal male» (*Forse in un luogo del mondo*, IML, vv. 6-8); «Io parlo [...] dell'adolescente carità / che poco tempo stette / tra noi, poi andò via» (*Questo posto...*, IML, vv. 138 e 145-147); «Sedici anni, pungente carità!» (*Mia madre cuciva tomaie*, PPP, v. 33); «Attesa dei miei giovani pensieri, / chiarina d'oro, inno di carità / con un cielo di nemi sullo sfondo» (*Corona per un capodanno III*, MG, vv. 9-11); «Il cuore adesso è in fiero disaccordo / col tempo. O Muse, fate ch'io riabbia / un'ora dell'antica carità!» (*Ballata della metamorfosi*, QP, vv. 2-3). A questi esempi si aggiunge l'accezione cristiana con cui *carità* viene usata in *Due Santi di Dicembre*, SD.

⁶¹ F. Bandini, *Corona per un capodanno*, MG, III.

⁶² Id., *Ballata della metamorfosi*, QP, vv. 1-3.

ma sottile è il quaderno
dove annotiamo il dare e l' avere.
Urgono molte lacrime
e gli occhi restano asciutti.

Parole usate attendono
che si scuota l' ozio dei poeti
ma la grandezza è assente da cent'anni.
Si aprono e si chiudono finestre,
si accendono stelle e si spengono
e il tempo non ha senso per i più.

I ragazzi corrono alle spiagge,
nuotano in caldo mare,
ma non rivelano ad altri il segreto
della loro stordita gioventù.
Per questo i vecchi invecchiano
con la morte davanti
senza sentire la vita alle spalle,
e i giovani invecchiano a un tratto
in un giorno di temporale
che trasforma in macchie di fango
la calda polvere estiva.

Le donne fanno figli,
si piegano su loro come api
su fiori nuovi.
Altri uomini muoiono
e la loro lapide si copre
di terriccio e di edera,
ma il cuore non si fa la sua ragione.

E l' inverno ha appena
reso vetro l' aria
e nevicato il pettine dei carpini
che le torri venete
già battono i rintocchi dello sgelo.

Rispetto a *Forse in un luogo del mondo*, la struttura de *Il mondo è vasto* non si regge sulle rime, quasi del tutto assenti, ma su una sintassi ripetitiva, basata sul continuo contrappunto di immagini scandite dalle avversative: le frasi che descrivono la vitalità della realtà, lo scorrere del tempo, il caldo vigore giovanile, l'urgenza di una poesia rinnovata, sono di volta in volta negate da affermazioni di senso contrario, che manifestano lo stato di inerzia e di apatia dei poeti, la loro incapacità di esprimere i propri sentimenti, di afferrare gli stimoli e le emozioni della vita, a causa dell'aridità in cui si sono chiusi.

La poesia, il «verso meschino», si dimostra inadeguata a rapportarsi col «mondo [...] vasto», la vita pulsante e reale, diventando inutile come un ombrello bucato che non ripara dalla pioggia (vv. 1-2). Col passare del tempo, il quaderno dove il poeta registra la «partita doppia della

poesia»⁶³, ossia i propri sacrifici («il dare») e le proprie speranze («l'aver»), rimane «sottile» (vv. 3-5), perché ormai rispetto al furore giovanile sembra prevalere la disillusione, l'accettazione di ciò che offre il presente (vv. 6-7).⁶⁴

La seconda strofa esprime una convinzione sempre presente in Bandini, la necessità di superare l'«ozio» della poesia, di affrontare con coraggio la crisi del linguaggio poetico attraverso una ricerca personale che non eluda l'ostacolo, ma si confronti con le «parole usate» del codice linguistico stereotipato, le «lettere fruste / dei dizionari» di montaliana memoria⁶⁵.

Nella terza strofa la corsa liberatoria dei giovani sulla spiaggia sembra far riferimento alla «sensazione inebriante di libertà; sensazione in gran parte illusoria» che «gli anni Cinquanta davano anche ai poeti»⁶⁶, cioè all'entusiasmo giovanile di molti poeti di quella generazione, che donarono tutto alla poesia ma dopo un breve periodo di notorietà non riuscirono a spiccare il volo, entrando presto nel dimenticatoio. Un noto articolo di Macrì esprime efficacemente il senso di illusione suscitato dalla cosiddetta «quarta generazione»:

Abbiamo aspettato degli anni perché si maturasse ed esplodesse la giovane poesia postbellica all'insegna della nuova realtà politica ed etico sociale: la sentivamo nell'aria, ci ha intimiditi prima di esistere, come quella che avrebbe recato una frattura netta, una riforma radicale nei temi e nello stile. E invece non è accaduto nulla in questo senso.⁶⁷

Le stagioni della vita diventano così metafora delle generazioni di poeti (vv. 14-24): i giovani, pieni di entusiasmo e di nobili propositi ma anche di eccessiva spavalderia, sciupano in fretta le loro energie senza riuscire a rivelare «ad altri il segreto / della loro stordita gioventù», invecchiando già a trent'anni; mentre i vecchi si avvicinano alla morte «senza sentire la vita alle spalle». Se generalmente sono le nuove generazioni di artisti e letterati a cogliere il segno dei tempi, negli anni Cinquanta questo dono sembrava posseduto solo dalle generazioni più mature, mentre i giovani dopo una stagione esaltante si stavano chiudendo nel mutismo o nella stanca riproposizione dei medesimi modelli (si confronti ancora Macrì: «E come riempiremo il vuoto pauroso tra Pasolini e la

⁶³ F. Bandini, *Il capitale poesia*, cit., p. 120.

⁶⁴ Il riferimento al «quaderno / dove annotiamo il dare e l'aver» dei vv. 4-5 riprende forse delle «frasi che ricorrono nelle rivistine militanti di quegli anni», legate al dibattito tra autonomia ed eteronomia dell'arte: come ricorda lo stesso Bandini, chi in quegli anni veniva accusato di «incomunicabilità» ed «ermetismo» si difendeva affermando di voler affrancarsi da ogni condizionamento storico, attraverso una poesia capace di contrapporsi al materialismo del «dare e avere», puntando invece all'assoluto, all'«essere»: «Il loro modo di reagire al loro tempo è stato quello di pensare a una comunicazione «assoluta» che si sganciasse dai condizionamenti del tempo. E quindi, dove venivano incolpati di «incomunicabilità» e di «ermetismo», essi rispondevano (e sono frasi che ricorrono nelle rivistine militanti di quegli anni): «Noi cerchiamo una forma più alta di comunicazione, noi non siamo dentro il dare e l'aver ma dentro l'essere»» (Id., *Ricordo di un poeta*, cit.).

⁶⁵ E. Montale, *Potessi almeno costringere...*, *Ossi di seppia*, vv. 11-12, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 58.

⁶⁶ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 29.

⁶⁷ Oreste Macrì, *Le generazioni nella poesia italiana del Novecento*, «Paragone», a. IV, n. 42, giugno 1953, p. 45.

Merini nel tempo ipotetico della quarta generazione post-bellica se non con le opere e i giorni dei poeti delle precedenti generazioni?»⁶⁸).

Per capire meglio cosa intendesse Bandini con l'immagine dei ragazzi che «corrono alle spiagge, / nuotano in caldo mare, / ma non rivelano ad altri il segreto / della loro stordita gioventù», è utile un suo articolo molto più tardo in cui dichiara l'importanza di «riflettere sugli eoni della propria identità» per non lasciar scivolare via la gioia della giovinezza e con essa la parte più personale di sé stessi:

Questo tipo di gioia, dentro i contorni di una precisa identità, è anche retaggio delle nuove generazioni, ma esse non ne hanno consapevolezza perché non si preoccupano di riflettere sugli eoni della loro identità, né il mondo mass-mediatico ha bisogno (anzi vi rifugge) di conclamare qualunque identità [...]. I giovani lo capiranno quando saranno diventati vecchi, ma allora sarà troppo tardi. Perché avranno, nel frattempo, abbandonato la scrittura. Con buona pace di quelli che ci accuseranno di misoneismo, solo nel silenzio e nella privatezza della scrittura è possibile registrare il proprio essere diversi e quel tanto di felicità che ne deriva.⁶⁹

Lo sconforto dei poeti che smettono di scrivere e che, nonostante il sacrificio della loro giovinezza, non riescono a lasciare nulla era una sensazione provata dallo stesso Bandini, che più di una volta fu sul punto di abbandonare la poesia, anche a causa del disgusto per lo stato delle lettere patrie. Ma, come scriveva a Maria Luisa Spaziani in una lettera del 1962, a farlo tornare sui propri passi era sempre stata la voglia di lasciare una testimonianza, la necessità di recuperare un po' dell'umano dissipato nella vita di tutti i giorni.⁷⁰

Il finale de *Il mondo è vasto* sembra proprio comunicare la capacità della poesia di risvegliare nel cuore passioni mai sopite: al quadro sconfortante presentato nella prima parte della poesia, al sentore di caducità dei vv. 25-30, Bandini contrappone al v. 31 una nota di ottimismo («ma il cuore non si fa la sua ragione») che anticipa l'immagine positiva contenuta nella strofa finale. Se precedentemente le avversative hanno descritto in modo impietoso la nuda realtà, esprimendo il pessimismo della ragione, nel congedo la congiunzione «E» accompagna invece il rifiorire improvviso della speranza, simboleggiata dai primi sentori del disgelo primaverile.

Se *Il mondo è vasto* e *Sermone* riflettono sulla crisi della poesia nella società del dopoguerra, *Fossero i miei versi* contiene invece una vera e propria dichiarazione di poetica: attraverso un catalogo di immagini a lui care, Bandini cerca di esprimere l'ideale poetico che vorrebbe raggiungere nei propri versi, l'emozione umana che vorrebbe catturare e conservare. L'adozione della quartina rimata garantisce un tono allegro da canzonetta, che ben si adatta alle situazioni evocate e all'ottimismo per la missione assegnata alla poesia.

⁶⁸ Ivi, p. 52.

⁶⁹ F. Bandini, *In Guido Piovene l'identità della terra*, «Il Gazzettino», 18 ottobre 1994.

⁷⁰ Lo si ricava dalla lettera di F. Bandini a M.L. Spaziani del 4 ottobre 1962 (*Fondo Maria Luisa Spaziani*, cit., n. 1).

Fossero i miei versi quello che la neve
è per i bambini quando si svegliano
e guardano dal vetro sbalorditi la lieve
polvere caduta da lontani mondi.

Fossero i miei versi quello che l'acqua
di maggio è per i meli dalla foglia lustra,
quello che il vento è per i pini (una frusta
verde che schiocca sulla selva e sul pascolo).

Quello che per i pesci guizzanti è la ghiotta
esca, per il tordo bottaccio
la trappola insidiosa fatta col setaccio
di casa ancòra sporco di farina.

Capaci di catturare, capaci di ferire,
capaci di serbare un segno segreto,
un mistero d'origine nel lieto
turbiniò delle cose che lievita la massa.

Fossero i miei versi quello che le stelle
sono per la notte quando esplodono in cielo
come larghi rododendri sullo stelo
d'un sospiro che veglia alle finestre.

Fossero i miei versi di bella fattura
ma nutriti di umana realtà.
Fossero i miei versi come la libertà,
aria della lotta e pane del riposo.

Dal punto di vista retorico la poesia si regge sulla ripetizione martellante della costruzione «Fossero i miei versi», presente all'inizio dei vv. 1, 5, 17, 21 e sottintesa ai vv. 7 e 9. Nelle prime tre strofe, alcune immagini legate agli ambiti meteorologici e naturalistici – ricorrenti nella sua opera – diventano correlativi oggettivi dell'ideale poetico: i bambini che osservano stupiti la neve «caduta da lontani mondi», come in *Notte d'inverno*, PI (confrontabile con la neve proveniente da «spazi lontani» in *Varsavia*, IML); la pioggia che bagna la campagna veneta e il vento che sferza gli alberi (cfr. *Vento in Valsugana*, IML, vv. 3-6: «chi raccoglierà l'invito / della ventessa su queste rive? // Chi si godrà la chioma del pino / impegnato in verde battaglia?»); le trappole tese ai pesci, guizzanti come la trota di *Quando saprai*, IML, e al tordo bottaccio, uccello a cui è dedicata la favola *I tordi bottacci di Arquà*, IML; la cometa paragonata al rododendro (cfr. *Notte di Natale*, IML: «Fuori dalle finestre la cometa / sfiorava i precipizi dello spazio, / esalando il suo soffio / di lieve rododendro») esprimono la freschezza che l'autore vorrebbe raggiungere nella propria poesia.

La quarta strofa offre la chiave per comprendere il senso delle immagini: Bandini vorrebbe scrivere versi «capaci di catturare, capaci di ferire, / capaci di serbare un segno segreto, / un mistero d'origine nel lieto / turbiniò delle cose che lievita la massa». L'obbiettivo della sua poesia, paragonata allo stupore infantile per la neve, alla violenza degli acquazzoni di maggio, alle trappole

per gli animali, è quello di preservare piccoli episodi dell'esperienza quotidiana, vicende o fatti del cuore apparentemente senza importanza, che sottratti al «turbino delle cose», salvati dall'oblio cui sembrano condannati, diventano piccole verità dal forte potenziale poetico. Il distico finale, «Fossero i miei versi come la libertà, / aria della lotta e pane del riposo», sembra una concessione al clima di quegli anni, che riprende motivi tipici della poesia neorealista, la libertà, la lotta e «il pane del riposo», immagine quest'ultima presente anche in *Poésie ininterrompue* di Paul Éluard.⁷¹

4 – Il filone elegiaco

La seconda sezione della raccolta comprende alcune poesie riconducibili al filone elegiaco principale di *Pianeta dell'infanzia*, in gran parte rifiutate dalla selezione di *Memoria del futuro*: *Mura San Michele* e *La sonora burrasca* rievocano le veglie notturne dell'infanzia, mentre *Settembre*, *Varsavia*, *Tempo passato*, *Quando saprai* si legano alla riflessione sul tempo.

Rispetto a *Un carro la notte* e *Pianeta dell'infanzia*, in *Mura San Michele* e *La sonora burrasca* il mondo dell'infanzia comincia ad essere osservato da una prospettiva più distaccata: se in *Mura San Michele* la distanza tra i piani temporali è ribadita dai «ricordo» che aprono le prime due strofe («Ricordo gli stalli di San Michele / e i cavalli da tiro per feste e per gala», «Ricordo la torta di mele e i galletti / di zucchero rosso»⁷²), ne *La sonora burrasca* «l'infanzia lontana» è contemplata con nostalgia e dolore da un'«ellittica del tempo / sempre più dilatata»:

La sonora burrasca dove un bimbo dormiva
guancia e naso appiattiti sul cuscino
a trent'anni è lontana da noi
che seguiamo l'ellittica del tempo
sempre più dilatata
attorno al sole della fanciullezza.

Tra le oblique raffiche si sbandano
i soffici gabbiani
ma il loro bianco non si scorge più,

⁷¹ «Rien ne peut déranger l'ordre de la lumière / Où je ne suis que moi-même / Et ce que j'aime / Et sur la table / Ce pot plein d'eau et le pain du repos / Au fil des mains drapées d'eau claire // Au fil du pain fait pour la main friande / De l'eau fraîche et du pain chaud / Sur le deux versants du jour». Cito da Paul Eluard, *Poesia ininterrotta*, Traduzione di Franco Fortini, Illustrazioni di Bruno Cassinari, Torino, Einaudi, 1948, p. 14. Riporto anche la traduzione fortiniana: «Nulla potrà turbare l'ordine della luce / Dove sono io sola / E quel che amo / E su la tavola / Questo vaso di acqua e il pane del riposo / Lungo le mani orlate d'acqua chiara // E lungo il pane per la mano ghiotta / Fresca acqua pane caldo / Ai due versanti del giorno» (ivi, p. 15).

⁷² I «galletti / di zucchero rosso» sono ricordati anche in un articolo: «Certo, il due di novembre, nel novero dei nostri vecchi riti, è rimasta una ricorrenza ancora viva, e lo sanno soprattutto i fioristi. Ma quella allegria infantile, i banchi di sagra che sulla strada che porta al camposanto vendevano girandole e galletti di zucchero rosso, dove sono finiti? Perché una volta, in quest'occasione, la festa era soprattutto dei bambini» (F. Bandini, *Quando c'era... il "2 novembre"*, «Il Gazzettino», 1 novembre 1994).

il grido si confonde alla bufera.
E dorme il bimbo nella casa buia.

Dorme l'infanzia lontana e la vita
che ha rotto la sua forza di gravità
guarda dall'alto balenare il mondo,
su portolani antichi
indaga la ragione delle cose.

Ha varcato le nuvole e più in su
guarda in faccia le stelle.
L'azzurro è il suo capestro, le sue notti
tremano di inquietudine e di musica.
Oh, tornare a quel sole ventoso.

Tornare alla grande burrasca
dove un bimbo dormiva
guancia e naso appiattiti sul cuscino
e nel fitto diluvio si plasmava
l'argilla del suo essere.

Se *Pianeta dell'infanzia* cerca di rievocare le presenze magiche delle notti infantili, ne *La sonora burrasca* il filo della memoria sembra essersi spezzato e i ricordi affiorano frammentari e confusi (cfr. vv. 7-11). L'immagine notturna della burrasca «dove un bimbo dormiva / guancia e naso appiattiti sul cuscino» torna in maniera circolare all'inizio e alla fine della poesia; ma nel frattempo l'età adulta è diventata come un pianeta sempre più distante dalla luce del «sole della fanciullezza», con un paragone astronomico che torna in *Domenica di Pentecoste in campagna*, MG, vv. 41-44: «Raggiungici quaggiù dove stiamo correndo / sull'epocale orbita distanti / dal nostro antico sole / nel più remoto e freddo degli afeli!». Ormai il poeta, sempre più lontano dal “pianeta dell'infanzia”, può solo osservare con nostalgia quel mondo fantastico, analizzandolo con la fredda ragione dell'adulto, senza poter riviverne il fascino e il mistero.

Il tema del tempo e della caducità della vita è al centro di *Settembre* («Da lampo a lampo la pioggia infittisce. / L'odore delle mele giù nella dispensa / della casa antichissima / mi stordisce la testa. Nell'ombra / il passato ritesse i suoi gesti, / combina morte e vita nel silenzio / d'occhi, mani, sorrisi / che un giorno furono suono»⁷³) e del pregevole *Tempo passato*, dove è declinato in una prospettiva diversa e più personale: la riflessione del poeta non verte più sui ricordi infantili, quanto sul desiderio di conservare una testimonianza della propria esperienza personale, sottraendola alla caducità cui è destinata ogni opera dell'uomo.

Giocammo a rimbalzello sulle rive dell'Adriatico
(Minucio Felice ne ha scritto). La scaglia lucente

⁷³ Qualche analogia con E. Montale, *Notizie dall'Amiata, Le occasioni*, vv. 1-5: «Il fuoco d'artificio del maltempo / sarà murmure d'arnie a tarda sera. / La stanza ha travature / tarlate ed un sentore di meloni / penetra dall'assito» (cfr. Id., *L'opera in versi*, cit., p. 181).

balzava leggera sull'onda rompendo l'estatico
azzurro della stagione morente.

E vividi sguardi seguivano i ciottoli in corsa sul mare,
sguardi da corpi piegati rincorrevano l'eternità
d'un ciottolo che rotolava sulla lacca d'un sogno e cadrà
lentamente nel fondo a incrostarsi di tempo e di sale.

Nella poesia Bandini ricorda in modo vago un episodio di per sé poco significativo, una giornata al mare in cui giocò "a rimbalzello". La «scaglia lucente» del sasso che rimbalza sull'acqua, osservata con rapimento estatico dai «vividi sguardi» dei ragazzi sulla spiaggia, diventa metafora del ricordo che cerca disperatamente di rimanere a galla, ma che è destinato prima o poi a cadere «lentamente nel fondo a incrostarsi di tempo e di sale». L'episodio dell'infanzia, appena rievocato, viene collegato a una descrizione del gioco contenuta nell'*Ottavio* di Minucio Felice, in cui il protagonista, passeggiando per la spiaggia di Ostia con degli amici, si ferma ad osservare i passatempi di alcuni ragazzi:

[...] e quando fummo giunti a quel punto, in cui le grosse barche pescherecce, tratte in secco, posavano, sorrette da grosse travi, al riparo contro l'umidità del suolo, ecco che ci si offrivano alla vista alcuni fanciulli, i quali facevano a gara nel giuoco di lanciare dei ciottolini sulle onde. Questo giuoco consiste nel raccogliere sul lido dei ciottolini rotondi e levigati dal lavoro costante delle onde, prenderli tra le dita orizzontalmente, e piegando poi ed abbassando la persona quanto è possibile, farli rotolare sulle acque, in modo che essi sfiorino la superficie del mare, e quasi vi galleggino sopra, mentre con lieve impeto trascorrono, o battendo sulla sommità dei flutti, saltellino, procedendo con ripetuti rimbalzi. Era dichiarato vincitore del giuoco quel fanciullo, il cui ciottolino arrivava più lontano e rimbalzava più volte.⁷⁴

La citazione di Minucio Felice secondo Zucco è «strumento di una lettura allegorica dell'esperienza del soggetto»⁷⁵: il riferimento ad analoghe esperienze descritte da un classico rientra nel tentativo di conservare i propri ricordi alleggerendoli dai vincoli terreni, affinché possano rincorrere il sogno d'eternità, come i sassi che rimbalzano sul mare. L'inserzione tra parentesi della glossa «Minucio Felice ne ha scritto», più adatta a delle note che al testo di una poesia, è mutuata forse da analoghe chiose contenute nei componimenti di Ezra Pound⁷⁶, come in questo esempio dal terzo libro dei *Cantos*: «*And in the water, the almond-white swimmers, / The silvery water glazes the upturned nipple / As Poggio has remarked*»; «E nell'acqua i nuotatori bianchi come mandorle, /

⁷⁴ M. Minucio Felice, *L'Ottavio*, Introduzione, nuova traduzione col testo a fronte e note di Umberto Moricca, Roma, Loescher, 1933, p. 29.

⁷⁵ R. Zucco, "E Bandini?". *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 60.

⁷⁶ «quello che macinò più d'ogni altro / grano di Storia sotto la sua mola» (F. Bandini, *Per un'aquilegia che cambia colore*, SD, vv. 75-76).

L'acqua d'argento che invetra i capezzoli eretti, / Come Poggio ha notato», dove il riferimento è alle *Epistole* di Poggio Bracciolini.⁷⁷

Da notare inoltre l'uso di *cadrà* al v. 7, il cui tempo non rispetta la *consecutio temporum*, come già notato da Zucco: «l'inaspettata presentazione del futuro per l'imperfetto opera al v. 7 un rovesciamento della prospettiva temporale, facendo sì che la memoria diventi, letteralmente, "memoria del futuro"»⁷⁸. L'uso del verbo *cadere* potrebbe essere legato alla particolare accezione con cui esso compare nelle poesie di Leopardi, ad esempio nelle *Ricordanze*: «piansi la bella giovinezza, e il fiore / de' miei poveri dì, che sì per tempo / cadeva»⁷⁹. A tal proposito lo stesso Bandini annotava: «*Cadere* nei *Canti* è spesso il verbo del tramonto dei corpi celesti, e in questa accezione lo troviamo collocato all'interno di similitudini sulla fine della giovinezza e sul conseguente sentimento di "crepuscolo del mondo" che pervade la poesia leopardiana»⁸⁰. Come succede per il verbo *scolorire* nel *Tramonto della luna*, prima riferito al mondo privato della luce lunare e poi alla vita dell'uomo abbandonata dalla giovinezza, anche il verbo *cadere* si lega dunque a questo doppio livello metaforico, da un lato a un fenomeno naturale, il moto dei corpi celesti, dall'altro al passaggio del tempo umano.

Anche nel finale di *Varsavia*, altra poesia della seconda sezione, il verbo *cadere* viene usato al futuro: la neve, considerata anche altrove un corpo celeste («l'ora che la galassia / scende dai cieli e nell'aria si muta / in polverio di neve»⁸¹), è associata alla fine delle illusioni e della vita.

A invisibili nevi che svela
un incauto tremore del giorno
si dirige quest'oggi lo stupore dell'anima,

al segnale di nevi che arriva
da remoti confini, alla piccola
piazza di Zoli Bosc
dove l'autunno ha il colore
d'una fragile patria, di foglie
ingiallite che passi leggeri calpestano.

Poi non un segno ma il vento del Nord,
ma la calda dolcezza di case
dalle porte serrate dove ronzano voci

di bambini e di donne. Là il vento,
viandante che ha penne di sangue,
non bisbiglia sugli usci che parole d'amore.

La pioggia che schianta i telai

⁷⁷ Traduzione di Carlo Izzo (cito dal suo *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, Modena, Guanda, 1949, p. 243).

⁷⁸ R. Zucco, "E Bandini?". *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 65.

⁷⁹ G. Leopardi, *Le ricordanze*, vv. 111-113, in Id., *Canti*, cit., p. 199.

⁸⁰ *Il tramonto della luna*. Lettura di F. Bandini, cit., p. 615.

⁸¹ F. Bandini, *Meteora contemplata da una scuola campestre*, MG, vv. 5-7.

delle serre inondando i giardini
rifluisce alla Vistola oscura

così gonfia che forse stanotte
nascerà un altro fiume bambino.
E subito dopo la neve cadrà

da spazi lontani, la tenera
neve che lievita il mondo
e cadranno i sorrisi e le amate speranze.

E cadranno gli uomini forti
e le donne soavi che tu
silenziosa raggera dei giorni consoli.⁸²

5 – Il filone satirico

Un tono satirico caratterizza invece *Notte di Natale, Censura* (della prima sezione), *Martelli ci vorrebbero* e *I tordi bottacci di Arquà* (della terza): *Notte di Natale* traspone la nascita di Cristo nel presente, riattualizzando in maniera straniante personaggi e vicende bibliche, per cui Erode può contare su un «ufficio politico» tempestato delle telefonate degli informatori, i sacerdoti diventano dei professori universitari riunitisi a consulto e i re magi, ossia i «re d'Arabia, Siria e Cappadocia», sospettati di voler organizzare «la congiura pan-araba», per poter entrare in Israele «chiedono il passaporto / a scopo culturale» (con richiamo alla guerra arabo-israeliana del 1956).

Censura immagina il folle operato di un grigio burocrate (rappresentazione grottesca di un critico letterario o di un «dottor sottile» della politica) che cerca di eliminare l'immaginario poetico classico censurando ogni cosa, il mattino, la sera, le rondini, il tramonto e la luna: l'allusione al metro della quartina rimata e l'uso di pascolismi convivono con riferimenti all'Italia del tempo, come i «Carabinieri e Celere», l'«*Italcementi*» e i «razzi *Polaris*». *Martelli ci vorrebbero* descrive in modo ironico la gita di pasquetta di un arido professore, attaccato ai valori borghesi: «Il cipiglio borghese / fiorito al ventisette, / il quindici del mese successivo / era più cadaverico che vivo. // E assegnato ai ragazzi / un compito su Dante / ripassava la nota delle spese: / bibite, motoscafo, ristorante»⁸³.

Una considerazione a parte merita la pregevole *I tordi bottacci di Arquà*, che forse Bandini volle escludere da *Memoria del futuro* per distaccarsi dall'immagine di poeta favolista. Il soggiorno

⁸² La poesia – non compresa in *Memoria del futuro* – sarà ripresa da Bandini nella sezione «Reperti» di *Meridiano di Greenwich*, dove viene aggiunto l'anno di composizione, 1958.

⁸³ F. Bandini, *Martelli ci vorrebbero*, IML, vv. 19-26. Questo testo è forse un esemplare della pratica, cara a Bandini, di dedicare versi più o meno mordaci ad amici o colleghi.

senile di Francesco Petrarca ad Arquà, nella tranquillità della campagna padovana, è un motivo presente anche nella letteratura pavana, a cominciare da Ruzante⁸⁴.

Da foglie e stelle
lungo un tunnel di fresca eternità
ritorniamo in autunno alla tua casa
noi, tordi bottacci d'Arquà,
scuotendo nel volo la polvere estiva
del roseto e del lauro.
Tu principe dei poeti sei distante
dalle nostre stagioni,
non ascolti le canzoni che ci gonfiano
la gola di letizia
per il ginepro acuto e l'uva,
meno nobili piante ma soavi.

Attratto dalla chiara primavera
già da vivo
non ci prestavi orecchio,
non t'ispirava questa lunga chiacchiera
filo d'acqua che cade in un secchio.
Ti faceva più suono l'usignolo
per la sua presunta solitudine.
Qui, nelle notti pure,
glossavi le antiche scritture
e describevi la felicità
del privilegio agrario.

Allora tanto vale
che lo diciamo
lacerando col becco il sipario
degli autunni dorati:
un poco li hai giocati
i variopinti poster
che varcano la tua soglia.
Laura, cielo, dolore!
Le cose hanno un vago colore
guardate da lontano.
Ma i nostri avi ci hanno tramandato
come smergolavi da silvano
dietro le figliole del mezzadro.

Emerge qui per la prima volta la passione ornitologica dell'autore che, al contrario di Petrarca, dedicherà molti versi ai tordi, interrogandosi sul loro canto («Come trascrivere il tema del tordo / in una terra di dure frontiere?»⁸⁵) e addirittura paragonandosi a loro («tu punti le tue lucide canne / di

⁸⁴ Ruzante ne parla sia nel Prologo della *Betia* che nella *Prima Oratione*: cfr. Ruzante, *Teatro*, Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, pp. 155 e 1187. Per ulteriori approfondimenti rimando a Emilio Menegazzo, *Il Petrarca e Arquà nella vita e nell'opera di Ruzante*, ne *Il Petrarca ad Arquà*. Atti del convegno di studi nel VI centenario (Arquà Petrarca, 6-8 nov. 1970), a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1975, pp. 177-198.

⁸⁵ F. Bandini, *Le temibili cose*, MG, vv. 7-8. Nella prima versione al posto del tordo c'era il «merlo».

cacciatore di arcani / su di me, goffo tordo chioccolante»⁸⁶): del resto lo stesso Alberto Bacchi della Lega, fonte d'ispirazione per molti poeti, li celebrò lungamente nel suo *Caccie e costumi degli uccelli silvani*, intingendo per loro «la penna d'oro, la penna delle occasioni solenni»⁸⁷.

I tordi bottacci, dopo aver trascorso i mesi estivi nel Nord Europa, col sopraggiungere dell'autunno tornano ad Arquà per svernare. Giunti alla casa-museo di Petrarca, gli uccelli si rivolgono all'anima defunta del poeta, rimproverandolo di averli sempre trascurati, di non essersi mai fermato ad ascoltare il loro canto melodioso dedicato ai piaceri dell'autunno («non ascolti le canzoni che ci gonfiano / la gola di letizia / per il ginepro acuto e l'uva, / meno nobili piante» del «roseto e del lauro», ma «soavi»⁸⁸), preferendo celebrare la «chiara primavera» e «l'usignolo / per la sua presunta solitudine», stereotipi sin troppo abusati dai poeti.

I tordi bottacci decidono allora di vendicarsi «lacerando col becco il sipario / degli autunni dorati», svelando ai posteri che vanno a visitare la casa di Petrarca i retroscena di chi nelle sue poesie celebrava l'amore puro per Laura, mentre nella vita «smergolava da silvano / dietro le figliole del mezzadro»⁸⁹. L'uso di *smergolavi* (in rima interna con *avi*) contribuisce all'improvviso abbassamento di tono, ed è uno dei primi esempi del plurilinguismo dell'autore: questo verbo infatti, che significa «cantare», ha varie attestazioni nelle opere di Teofilo Folengo e nelle *Rime* di Magagnò studiate dal poeta vicentino, dove viene riferito alla figura del *poletta* boaro: «*un de quî cantaore che smergolanto per i buschi e per i prè, fa tal bota tirar le regie*» (*Rime* II Prol.); «*un dì, / che inchina i buò s'arten da pascolare / per aldir un poletta a smergolare*» (*Rime* II 41.3); «*Tal botta el smergolava tutto el dì / per farse aldire a quella so morosa*» (*Rime* IV 58.113).⁹⁰

⁸⁶ Id., *Giorgione*, MC, vv. 45-47.

⁸⁷ «Il Tordo è il re delle mense, il Tordo è il re dell'armonia. A questo doppio titolo, per questa doppia corona, esso merita ogni riguardo, e l'ornitologo deve intingere per lui la penna d'oro, la penna delle occasioni solenni. I miei lettori troveranno il capitolo presente molto più lungo dei soliti, ma l'importanza del soggetto lo impone, e lo impone anche la gratitudine» (*Caccie e costumi degli uccelli silvani*, descrizioni di Alberto Bacchi della Lega, cit., p. 157).

⁸⁸ Il verso «meno nobili piante ma soavi», per il contesto ironico della poesia, potrebbe essere allusione rovesciata a F. Petrarca, *Rvf*, CCCXX, v. 9, dove le *soavi piante* non sono un riferimento botanico, ma una casta allusione, per sineddoche, ai piedi di Laura.

⁸⁹ Gli «amori ancillari» di Petrarca erano già stati ironicamente ricordati da Saba, a dimostrazione della natura fittizia del sentimento amoroso nell'autore del *Canzoniere*: «La figura di Laura assorbì tutta la tenerezza del poeta. La sua sensualità egli la rivolse ad altro (ebbe – si racconta – non infecondi amori ancillari) [...]. Ma l'amore, l'amore vero, l'amore intero, vuole una cosa e l'altra; vuole la fusione perfetta della sensualità e della tenerezza: anche per questo è raro. Così non c'è, in tutto il lungo CANZONIERE, un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore; molte cose ci sono, ma non LA BOCCA MI BACIÒ TUTTO TREMANTE, il più bel verso d'amore che sia stato scritto» (Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Starà, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 12).

⁹⁰ Le citazioni sono riprese dalla voce *smergolare* del *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)* curato da Ivano Paccagnella, Padova, Esedra, 2012. In un saggio sulla poesia pavana Bandini usa l'espressione «“smergolare” pavano» per indicare la “scuola” dei poeti Magagnò, Menon e Begotto (F. Bandini, *La letteratura in dialetto dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia di Vicenza*, vol. III/2. *L'età della Repubblica veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 19).

6 – Il rapporto con Vicenza

Nell'opera di Bandini il rapporto con Vicenza assume un ruolo centrale, tanto che le raccolte degli anni Sessanta terminano sempre con un componimento dedicato alla propria città natale: *Questo posto amerò più d'ogni altro* in *In modo lampante*; *La città natale* in *Per partito preso*; *Sera a Vicenza* in *Memoria del futuro*. Questo fatto per il vicentino si legava alla stessa ispirazione che animava la sua poesia, fortemente legata ai luoghi che erano stati teatro delle sue esperienze:

Pensavo che un poeta per giustificare la sua volontà di dire debba mettere nel mittente dei suoi versi non soltanto il nome e il cognome ma anche il “luogo” da cui scrive. Non amo le poesie che sembrano scritte in un qualunque luogo del pianeta e si effondono in una sorta di global-esperanto.⁹¹

Nelle raccolte degli anni Sessanta le poesie su Vicenza sono uno specchio degli astratti furori vissuti dall'autore, risentono cioè dei «paradossi» di una persona che dedicava gran parte del suo tempo all'insegnamento e all'attività politica, accumulando frustrazioni e dispiaceri, e che solo a colloquio con le Muse, nei pochi momenti liberi, sentiva riaffiorare un interno batticuore:

Io, con una stoltezza degna di maggior causa, continuavo a fare il consigliere comunale, ed ero perfino ritenuto un esperto conoscitore delle questioni della finanza locale. Eppure la poesia era l'unica cosa che mi faceva battere il cuore. È all'incrocio di questi paradossi che Vicenza (o Aznèciv nella scrittura rovesciata delle mie supreme disillusioni) diventa un tema dei miei versi.⁹²

Nella raccolta del 1962 sono diverse le poesie dedicate a Vicenza, nominata direttamente (*Sera a Vicenza*, *Lettera ad un amico*) o evocata per alcuni suoi luoghi, dalle vie familiari (*Mura san Michele*) al Monte Berico, citato solo attraverso riferimenti generici come «collina» o «pendio» (*Eclissi*, *Pendio*): la città diventa sfondo di rievocazioni elegiache della propria infanzia ma soprattutto scenario degli «astratti furori» che contrappongono il poeta alle «inutili teste di pietra» (*In modo lampante*), portandolo a un risentimento che non risparmia il passato della città e i suoi personaggi illustri (*Questo posto amerò più d'ogni altro*).

Il legame con la propria città natale poteva apparire frutto di un neorealismo locale, tanto che tra i recensori non mancarono le critiche per l'eccessivo indugio sul tema della “vicentinità”, reo di dare «un tono “minore” ad alcune sezioni della raccolta»⁹³. Ma queste tracce di neorealismo si

⁹¹ *Con Bandini la poesia torna al classicismo*, cit., p. 68.

⁹² F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., pp. 27-28.

⁹³ «Al di là di ogni Weltanschauung, c'è sempre un “imprevisto vento” che turba l'ordine consueto: il poeta non può essere impreparato, e dunque coglie la vita (e implicitamente la giudica) nei suoi aspetti più evidenti e catalogabili: tutto ciò, appunto, che appare in modo lampante. Che bisogno c'è, allora, di abbandonare Vicenza, dove tutto è chiaro, evidente come uno specchio? Su questo filone grosso modo esistenziale, si svolge la poesia di Bandini: con esiti generalmente positivi, anche se l'autore insiste un po' troppo nel sottolineare, quasi a mo' di esorcismo, i lati “deboli”

collocavano nella dimensione particolare di una città, in cui l'imponente e visionaria architettura palladiana aveva creato un enorme divario tra le illusorie ambizioni di grandezza dei suoi cittadini e la povertà della sua storia. Guido Piovene ha scritto pagine illuminanti sulla «doppiezza» di Vicenza:

La seconda tappa è il Palladio, quest'altro visionario del mondo classico; dove il classicismo assume quasi l'assurdità del sogno. Tanto da indurlo a saccheggiare idealmente gli edifici studiati a Roma per riportarne gli elementi in Vicenza, nel teatro, nella basilica, in palazzi e ville, e quasi a rifare Roma sotto i monti o sulla laguna; ma ottenendone un risultato così diverso, perché il classico si presenta in lui con il misto di morbidezza e di violenza della cosa sognata. Quante volte, negli anni in cui cominciavo a guardare, contemplando quegli edifici in tutte le ore del giorno, subivo senza ben capirla la suggestione della loro doppiezza. In essi la misura classica ha la precarietà dell'estasi.⁹⁴

Anche secondo Bandini l'architettura palladiana di Vicenza ha creato un «enorme iato» tra «i significati simbolici che ha preteso di figurare» e l'effettiva storia della città, rendendo precari per i suoi stessi abitanti i confini tra sogno e realtà: «Chi si è identificato con la città ha dato vita a una progressiva forma di intellettualizzazione, che ne ha pervaso lo spirito, una specie di esplosione di sogno»⁹⁵. Bandini si riconosceva come appartenente a una lunga tradizione di autori vicentini, che nelle loro opere assunsero «inizialmente la città come dato della realtà» (e in questo si sarebbe avvicinato al neo-realismo), «per poi trasformarla in progetto, sogno o incubo».

Il mio particolare “neorealismo”, se qualche traccia ce n'è in quella prima raccolta, si collocava nella dimensione di una città di provincia, dominata dal sogno di paragonarsi alla Tebe del progetto palladiano, a una città “sede d'imperio” come i cronisti dello spettacolo dell'*Edipo Tiranno* del 1585 la chiamano. E, nello sfondo della città, c'erano i numerosi scrittori a cui Vicenza ha dato i natali, Fogazzaro, Piovene, Parise ecc., che avevano questa tendenza in comune: assumere inizialmente la città come dato della realtà, per poi trasformarla in progetto, sogno o incubo.⁹⁶

Come ne *Il ragazzo morto e le comete* dell'amico Parise, Vicenza era per Bandini «una sorta di Praga, città vera e insieme fantastica, fatta di botteghe e stradette e anche di magie, come nei versi di Holan e di Seifert. Quindi abitata dal Golem ma anche da qualche concreta passione politica»⁹⁷. Vicenza sommava i sogni e le chimere creati nell'adolescenza e gli *astratti furori* dell'attività politica, che lo portarono a scontrarsi duramente con la sua mentalità dominante: la

del proprio carattere; l'indugiare troppo sulla “vicentinità”, il farne un paradigma nel momento stesso in cui si cerca di negarla, dà un tono “minore” ad alcune sezioni della raccolta. Che, per il resto, è leggibilissima e degna di considerazione» (E.[milio] Is.[grò], *Due nuovi poeti*, «Il Gazzettino», 4 febbraio 1964).

⁹⁴ Guido Piovene, *L'antico come estasi* [1961], in Id., *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975, p. 91.

⁹⁵ *Intervista a Fernando Bandini*, a cura di Giuseppe Barbieri, in Giustino Chemello, *About Vicenza / Su Vicenza*, a cura di G. Barbieri, con un racconto di Vitaliano Trevisan e tre interviste a Fernando Bandini, Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern, Vicenza, Terraferma, 2003, p. 116.

⁹⁶ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 27.

⁹⁷ *Con Bandini la poesia torna al classicismo*, cit., p. 68.

rabbia e il risentimento verso la città natale spesso si stemperano in fantasticherie, in tenere atmosfere da sogno, come avviene in *Sera a Vicenza*, o viceversa si sfogano in «brevi scatti giambici d'ira»⁹⁸, come in *Lettera ad un amico*.

La poesia *In modo lampante*, che dà il titolo alla raccolta, rientra tra gli sfoghi di rabbia del poeta, rivolti qui alla classe politica vicentina, ai «sottili dottori del non fare», accusati di incapacità e immobilismo: le critiche del poeta non assumono il «tono vaticinante» dell'amato William Blake, ma si attenuano in un discorso allegorico, carico di doppi sensi, che riprende immagini e aree semantiche usate nelle dichiarazioni di poetica. Il componimento inizia con la celebrazione della primavera profetizzata nei versi finali de *Il mondo è vasto* («E l'inverno ha appena / reso vetro l'aria / e nevicato il pettine dei carpini / che le torri venete / già battono i rintocchi dello sgelò»), una primavera che manda segnali che però non tutti sanno cogliere:

Ora, compagni, che la primavera
accende fiori tra gli alberi secchi
e promette canestri di frutta
per il prossimo autunno
è necessario prendere coscienza
della vita che libera fiorisce
e fare il punto
sulla naturale evoluzione
che dall'anno scorso
ha subito il canto del verdone
e il colore della foglia d'acero
e il profumo del melo cotogno.

Qualcuno tra di noi
è visceralmente anti-qualcosa
e bisogna espellerlo.
A lui la vita sfugge, come all'uomo
che immerge le sue dita nel ruscello
sfugge rapida l'acqua.
Conoscitore astruso delle regole
che a suo dire presiedono
le certe fioriture della terra,
non osa uscire
dai camminamenti sotterranei,
ancora inebetito dal letargo invernale
quando già si sciolgono le nevi.

Ma la stella che stanotte
si accoppiava al bucaneve,
la capra che grattava la testa
contro l'ontano,
il ragazzo che lanciando
l'ultima palla di neve

⁹⁸ «il poeta che più amavo e leggevo in quegli anni Cinquanta era William Blake, e non quello dei Canti dell'Innocenza, ma quello dei libri profetici sulla Rivoluzione Francese. Certo, io ne stemperavo il tono vaticinante in modi che mescolavano tenerezza e brevi scatti giambici d'ira» (F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 27).

gli si squagliava in mano,
contraddicono in modo lampante
le inutili teste di pietra.
Chi non cammina, arretra.
Il sole di primavera
passa ogni anno attraverso il nostro cielo
come il sangue attraverso il cuore.

Quindi proclamo per mozione d'ordine
il mio furore
contro i sottili dottori del non fare,
auspicio che la setta ne sia sciolta,
e affronto l'argomento
dell'imprevisto vento
che a marzo scompiglia le cose
nuove ancora una volta.

La situazione immaginata – assai familiare per l'autore – è quella di una riunione politica, scandita dall'appello iniziale ai «compagni», dall'uso di espressioni colloquiali, come «fare il punto», «visceralmente anti-qualcosa», «affronto l'argomento», dalla proposta di un'espulsione e dalla proclamazione di una «mozione d'ordine» finale: nel suo intervento, l'oratore esorta i propri compagni a scoprire nella natura i segnali dell'arrivo della primavera, a provare stupore di fronte ai suoni, ai colori e ai profumi che cambiano da una stagione all'altra⁹⁹. Egli propone quindi di espellere tutti quelli che «non osano uscire / dai camminamenti sotterranei», perché «ancora inebetiti dal letargo invernale», cioè coloro che, chiusi nelle loro astratte certezze, hanno perso il contatto con la realtà («A lui la vita sfugge, come all'uomo / che immerge le sue dita nel ruscello / sfugge rapida l'acqua», con probabile ricordo di Montale: «Ore perplesse, brividi / d'un vita che fugge / come acqua tra le dita»¹⁰⁰) e ogni speranza nella primavera, nonostante i segnali che li contraddicono «in modo lampante»: la neve che comincia a sciogliersi, i primi bucaneeve che sbocciano nei prati¹⁰¹, gli animali che sentono avvicinarsi la stagione degli amori.

L'accusa di aridità espressa nei confronti dell'uomo contemporaneo, che cieco e sordo verso qualsiasi fenomeno naturale ha perso ormai ogni legame con la realtà circostante, sarà tra gli argomenti centrali di *Lapidi per gli uccelli* (1973) e, in generale, di molte poesie di Bandini. Il freddo materialismo della gente che cammina con le «spalle piegate in avanti / nello sforzo di andare più in fretta», «con nuche altere e certezze nel passo / caracollante e superbo»¹⁰², è qui

⁹⁹ Una riflessione simile è presente in *Nel luogo deserto*, IML, vv. 1-6: «Troppo in dimestichezza con la terra / si finisce col perderne il sapore / e non più trasalire / quando a primavera la collina / prolunga fino a noi / i suoi alberi».

¹⁰⁰ E. Montale, *O rabido ventare di scirocco...*, *Ossi di seppia*, vv. 8-10, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 68.

¹⁰¹ «I *Galanthus*, dal greco “gala” (latte) e “anthos” (fiore), fiori color del latte, o meglio i Bucaneeve, come tutti li chiamano, sono fiorellini modesti ma allegri: allegri perché annunciano la fine dell'inverno e allegri per quei loro campanelli con due petali lunghi che sembrano ali di un insetto. Sono i primissimi ad apparire nel giardino, talvolta già in dicembre e gennaio, tra la neve, normalmente in febbraio» (*Enciclopedia dei Fiori e del Giardino*, a cura di Ippolito Pizzetti, Milano, Garzanti, 1998, p. 337).

¹⁰² F. Bandini, *Lapidi per gli uccelli IX*, MC, vv. 4-5 e 11-12.

rappresentato dalle «inutili teste di pietra», dai «sottili dottori del non fare», dalla «setta delle talpe» (variante del 1969) che, rintanate sotto terra e intontite dal lungo letargo, non si accorgono del sopraggiungere della primavera.

Nel tono polemico di questi versi sembra di sentire l'eco di una poesia di Paul Claudel, *La Muse qui est la Grâce*, in cui la Musa poetica accusa il poeta, apostrofato con l'appellativo «*tête de pierre*» (“testa di pietra” appunto), di aver perso il contatto col mondo e cerca di liberarlo dalle catene terrene della ragione, di renderlo partecipe dell'ebbrezza divina che può essere attinta dalla natura solo con un atto di fede:

*O sot, au lieu de raisonner, profite de cette heure d'or! Souris!
Comprends, tête de pierre! O face d'âne, apprends le grand rire divin! [...]
Pour transformer le monde il n'est pas besoin pour toi de la pioche et de
la hache et de la truelle et de l'épée,
Mais il te suffit de le regarder seulement, de ces des yeux de l'esprit qui
voit et qui entend.*¹⁰³

Bandini sembra riprendere la contrapposizione claudeliana tra un sapere freddo affidato alla ragione («Conoscitore astruso delle regole / che a suo dire presiedono / le certe fioriture della terra») e la partecipazione alla vita affidata ai sensi («è necessario prendere coscienza / della vita che libera fiorisce»). Ma per l'autore le «teste di pietra» non sono i poeti, quanto i «sottili dottori del non fare», ossia – come mi ha confermato egli stesso – la classe politica vicentina, spesso miope nei confronti delle vere esigenze della città, chiusa a ogni cambiamento. Le critiche del giovane politico socialista, che con iniziative come quelle del «Calibano» aveva cercato di portare ossigeno nel clima asfittico della città, non erano rivolte solo contro i democristiani, accusati a più riprese di un controllo egemonico di ogni attività, ma anche verso i politici di sinistra, considerati «aridi, privi di mordente, chiusi ai bisogni della cultura»¹⁰⁴.

L'accusa di ottusità e chiusura mentale serpeggia nella poesia *In modo lampante*, e si esprime metaforicamente nei dualismi inverno/primavera, vecchiaia/gioventù, ragione/natura, terra/cielo, letargo/vitalità, aridità/freschezza. L'arrivo della primavera diventa così simbolo della speranza di cambiamento, della liberazione della città dal bigottismo e dalla ignoranza, come avviene nella gioiosa parata di *Primavera a Vicenza* (MF), dove «la città natale sui trampoli / si alza, ride e salta», le vie riesplodono di vita e gioia, «e noi discesi da gronde e stelle / passiamo attraverso i suoi muri / e trasparenti e puri ci godiamo / la vista del suo amplesso col sole».

¹⁰³ Paul Claudel, *La Muse qui est la Grâce* (*Antistrophe I*), da *Cinq grandes odes* [1910], in Id., *Oeuvre poétique*, Introduction par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, 1957, pp. 268 e 269-270. La raccolta *Cinq grandes odes*, edita nel 1910 e nel 1913, era già stata pubblicata nel volume *Poésie I* delle sue *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950.

¹⁰⁴ F. Bandini, *Una storia degli anni Cinquanta*, cit., p. 13.

Sera a Vicenza è tra le poesie più apprezzate della raccolta, sia per la sua musicalità che per la notorietà dei destinatari, Guido Piovene e Goffredo Parise, che nella strofa finale sono coinvolti in un viaggio fantastico, memore di quello immaginato da Dante nel sonetto «Guido, i' vorrei...». L'occasione della poesia potrebbe essere proprio la lettura dell'articolo di Piovene citato nel testo, in cui il famoso romanziere confessava il legame inscindibile ancora esistente tra la propria idea di bellezza e le esperienze sensoriali del paesaggio vicentino conosciute nell'infanzia, come l'osservazione del paesaggio mattutino, dominato dal «bianco assoluto ed affettuoso, che presuppone e contiene il colore», e da «un'aria secca che sgombra i malesseri interni e acuisce al massimo grado la facoltà di percepire», o la contemplazione della sera, che offre «tinte inconsuete del cielo, lune che sembrano mai viste, paesaggi d'astri che piòvono sulla pianura»¹⁰⁵. *Sera a Vicenza* descrive proprio l'atmosfera magica che avvolge la città nelle ore serali, ma il colore viola che domina il tramonto viene assunto come metafora del potere democristiano che sembra dimorare in ogni angolo di Vicenza.

Alla finestra dell'ultimo piano
dove prova il maestro di sassofono
la luna sale. E l'aria
è viola come il manto episcopale.

Dalle vetrate dell'Immobiliare
Il Presidente osserva la collina,
depone in cassaforte il suo mappale,
mette il cappello. E l'aria
è viola come il manto episcopale.

Che fare? Tutto è carico di essenze.
Guido Piovene scrive sulla *Stampa*
qualcosa della luce di Vicenza.
Ma non ci vive, qui nessuno scampa.
Espero brilla. E l'aria
è viola come il manto episcopale.

Dietro l'ultima casa si solleva
il pendio dove vivono discrete
le volpi e gli orologi delle ville.
Di lì Parise vide le comete
trascorrere nell'aria
viola come il manto episcopale.

Guido, vorrei che tu, Goffredo ed io
fossimo presi dall'incantamento
e sul tappeto magico
del manto episcopale
alle colline ci portasse il vento.

¹⁰⁵ G. Piovene, *La luce di Vicenza*, «La Stampa», 12 febbraio 1961: l'articolo è consultabile *on-line*.

La frase «E l'aria / è viola come il manto episcopale» costituisce il *refrain* che, ripetendosi alla fine delle prime quattro strofe, contribuisce al tono onirico della poesia: la ripetizione di interi versi è stilema caratteristico del primo Bandini, anche se qui la posizione del verso che si ripete a fine strofa potrebbe alludere anche al ritornello della ballata, o agli *spirituals* allora di moda¹⁰⁶. Nel testo di Bandini che introduce il volume fotografico *Vicenza* la poesia è preceduta da una scheggia di memoria che ne spiega il contesto:

La città dall'alto [del Monte Berico] appariva come una vaga luminaria con volute di fumo a ovest, verso San Lazzaro, dove la presenza dell'industria era un'ombra nel grigio-turchiniccio del cielo invernale. Ritornando in città, nelle prime vie, scendevano dalle finestre sbarrate accordi di pianoforte o i suoni di qualche oscuro, lamentoso, studente di sassofono.¹⁰⁷

Le sensazioni visive e uditive si incrociano con suggestioni e associazioni mentali, confondendo realtà e fantasia: il suono del sassofono viene associato da Bandini al viola, che è sia il colore del tramonto, che quello caratteristico dei paramenti del vescovo, simbolo cioè del forte potere clericale nella città.

Nel passaggio dalla prima alla seconda strofa avviene un cambio di prospettiva: l'occhio del poeta passa dalla finestra da cui provengono le note del sassofono alla vetrata dell'Immobiliare, da dove «Il Presidente», preparandosi per uscire, osserva un'ultima volta il profilo del Monte Berico. Il riferimento all'«Immobiliare» e al «mappale», termini di ambito burocratico fortemente impoetici, allude indirettamente alle forti ingerenze della Curia nella vita economica della città. Il «Che fare?» del v. 10, che ricorda ironicamente un noto saggio rivoluzionario di Lenin, comunica lo sconforto che un militante socialista di Vicenza poteva provare di fronte allo schiacciante potere democristiano, ramificato a livello culturale ancor prima che politico. In un'intervista del 2003 Bandini precisa il significato di fondo della poesia:

In quel testo [*Sera a Vicenza*] non c'era solo l'indicazione di un colore, ma anche di un suono. C'era infatti anche un maestro di sassofono che provava, e il suono del sassofono l'ho sempre concepito viola. Ma era una situazione degli anni '50. Non si poteva dire, poeticamente parlando, che Vicenza era una città "bianca", sarebbe stata una definizione troppo logora e scontata. Allora ho preferito parlare del viola del manto episcopale, che si riferiva naturalmente anche all'onnipresenza e al potere del vescovo-principe di quegli anni. Pensando a quel mondo, a quelle circostanze, la distanza sembra enorme, ben più di mezzo secolo. In sostanza, in questi anni a Vicenza un'infinità di cose è cambiata¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Parlando di una poesia giovanile di Luciano Rainaldi, Bandini notava: «*Porto Tolle* era ripetuto più volte a fine di verso, nei modi degli *spirituals* e della poesia negra che costituivano allora una delle nostre più appassionanti letture» (F. Bandini, *Una storia degli anni cinquanta*, cit., pp. 13-14).

¹⁰⁷ Id., «*La notte del 18 marzo 1945...*», cit., p. 15.

¹⁰⁸ *Intervista a Fernando Bandini*, a cura di G. Barbieri, cit., p. 114.

Il «vescovo-principe» cui fa riferimento Bandini è monsignor Carlo Zinato, che fu vescovo di Vicenza per quasi trent'anni, dal 1943 al 1971, durante i quali divenne fautore di una politica molto conservativa, intransigente verso ogni cambiamento in città e fiero oppositore a ogni riforma dottrinarica avanzata nel Concilio Vaticano II. L'allusione al potere di Monsignor Zinato, oggetto di satira anche nella poesia *Minotauro*, PPP («e sua eccellenza il vescovo / appena congedato dal concilio, / col suo bel pastorale / dove splende un berillio»), se poteva risultare poco chiara a chi non conosceva la realtà di Vicenza – confermando quindi le osservazioni di Isgrò – era lampante invece per ogni vicentino; non a caso Gigi Ghirotti, uno dei molti vicentini che trovò fortuna altrove, ricorderà questi versi in un articolo dedicato a Zinato, la cui scelta di non andarsene dalla propria città nonostante la fine del proprio vescovado era commentata con una certa ironia:

Il veterano dei vescovi del Veneto, mons. Carlo Zinato, depone il pastorale della diocesi di Vicenza. Passa su altre spalle quel manto che agli occhi d'un poeta, Fernando Bandini, ondeggiando sul cielo della sua città effondeva purpuree essenze di potere: «*Guido Piovene scrive sulla "Stampa" / qualcosa sulla luce di Vicenza. / Ma non ci vive, qui nessuno scampa, / Espero brilla. E l'aria / è viola come il manto episcopale*».¹⁰⁹

Anche Piovene, che sulla «Stampa» loda la luce di Vicenza, è fuggito dal clima asfittico della città, mentre altri non hanno la forza per andarsene (vv. 11-13). Ma il tono della poesia, complice il *refrain* scherzoso, rimane leggero, anche perché il poeta scappa dalle «purpuree essenze di potere» che avvolgono Vicenza cercando rifugio sul Monte Berico, «il pendio dove vivono discrete / le volpi e gli orologi delle ville», da cui «Parise vide le comete» (con trasparente allusione al titolo del suo primo romanzo), che anche in *Pendio* diventa un luogo privilegiato dove – per citare Apollinaire – «*le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir*»¹¹⁰.

Dopo il richiamo al Monte Berico e al contesto allucinato del *Ragazzo morto e le comete*, la strofa finale raggiunge il massimo dell'ironia e della fantasticheria: Bandini sogna che un dolce «incantamento» trasformi il manto episcopale che avvolge la città in un tappeto magico, su cui fuggire assieme a Piovene e Parise, formando una brigata di scrittori che rinnova quella dantesca: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io / fossimo presi per incantamento / e messi in un vassel, ch'ad

¹⁰⁹ Gigi Ghirotti, *Due al vescovado*, «La Stampa», 3 novembre 1971. La poesia di Bandini venne citata anche in un ritratto di Vicenza realizzato da Camilla Cederna per «l'Espresso», che fece molto scalpore in città: Camilla Cederna, *La terribile santità*, «l'Espresso», 6 gennaio 1963, poi in Ead., *Signore e signori*, Milano, Longanesi, 1966, pp. 63-72. Alcune informazioni contenute nell'articolo sono forse frutto di un colloquio con Bandini, come quelle che seguono la citazione della poesia: «Il ritornello si ripete in fondo alle altre tre strofe, ed è chiara l'allusione a monsignor Carlo Zinato, il gran vescovo di Vicenza, che possiede una vastissima aneddotica basata sul suo gusto della pompa e sul suo sfrenato autoritarismo. ("Chi comanda a Vicenza?" chiede uno di fuori. "Zinato" è la risposta. "Chi è il sindaco?" "Zinato." "Chi è il prefetto?" "Zinato." "E chi è il vescovo?" "Ma Zinato, ti ho detto.")» (ivi, p. 64).

¹¹⁰ «A coloro che cercano aquileghe / sui prati del tramonto / (uomini e donne) la vita confida / i suoi segreti, si appannano i monti, / il pianeta è sospeso tra due ore, / una rumorosa e una tranquilla, / e nel solco celeste che divide / giorno da sera, fatica da riposo, / dolore da speranza, / i gambi strappati dal suolo / vibrano come tendini vivi» (F. Bandini, *Pendio*, IML). Il verso di Apollinaire è tratto dalla *Jolie rousse*, che Bandini cita ne *Il saltimpalo* (PPP).

ogni vento / per mare andasse al voler vostro e mio»¹¹¹. Bandini riprende i primi due versi e la rima *incantamento:vento*, sostituendo il *vasel* col «manto episcopale» del vescovo.

Guido, vorrei che tu, Goffredo ed io
fossimo presi dall'incantamento
e sul tappeto magico
del manto episcopale
alle colline ci portasse il vento.

Di fronte a questi scenari di sconforto, di speranza illusoria, si fa sempre più insistente il desiderio combattuto di partire, di lasciare l'aria soffocante di Vicenza e tentare la fortuna come molti altri nelle città industrializzate, dove «in uffici di liscio metallo / la grande industria si apre ai poeti» (*Consolatio ad uxorem*, PPP, vv. 11-12), ripercorrendo esperienze come quelle che Parise raccontava con tono ironico nel romanzo *Il padrone*¹¹².

Durante la giovinezza più volte Bandini e Parise avevano condiviso il sogno di partire, di lasciare Vicenza, di cercare le «grandi patrie» adatte a far sbocciare la letteratura, sognando gli ampi spazi del continente americano conosciuti grazie al cinema. Vicenza ormai appariva troppo piccola ed angusta per contenere i loro desideri:

C'è stata una notte, verso la fine degli anni Cinquanta, in cui Parise e io abbiamo camminato su e giù per la città facendo le ore piccole. L'argomento della nostra conversazione era quanto fossero angusti i nostri spazi italiani per il nascere di una grande letteratura.

Io rimuginavo un verso che solo molto più tardi avrei utilizzato: «Invidio chi possiede grandi patrie». Il mio pensiero, naturalmente, correva soprattutto all'America. Come ha scritto Montale, è difficile diventare un grande poeta bulgaro.

Ma la conversazione era anche un sintomo del cambiamento dei tempi e si opponeva a quelle che fino ad allora erano state le nostre convinzioni. Nei primi anni Cinquanta, Vicenza era stata per noi un contenitore sufficiente dei miti che nascevano in margine ai libri amati: essa s'identificava facilmente, per noi, con la Praga di Kafka o con la New Orleans di Truman Capote.¹¹³

Se Parise dedicherà gran parte della sua vita alla ricerca dei «grandi spazi», andando a vivere a Venezia, Milano e Roma, facendo continui *reportages* nelle aree più remote del pianeta, Bandini cambiò idea, scelse di rimanere nella propria città, dove si dedicò all'impegno politico.

¹¹¹ Dante, *Rime*, 9, vv. 1-4, in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1980⁴, p. 35.

¹¹² G. Parise, *Il padrone*, Milano, Feltrinelli, 1965, poi Torino, Einaudi, 1971.

¹¹³ F. Bandini, *Parise, Vicenza e quegli anni '50*, cit. Il verso «Invidio chi possiede grandi patrie» sarà utilizzato nella poesia *Invidio* di *Santi di Dicembre*: «Invidio chi possiede grandi patrie / (Chlebnikov e la Moore) / e il verso-deltaplano che si libra / su mille miglia di foresta. // Qui una farragine di tetti ingombra / una storia già nota, non c'è spazio / nell'intrico dei fili per il volo / di un aquilone. // Laggiù ti vengono incontro città / soffiando forte sotto le tue ali, / ti stormiscono in petto, si fendono in scisti / senza intervento di Sovrintendenze».

Proprio per questa convinzione sono stato infedele all'idea dei grandi spazi che pure quella notte avevo condiviso con Goffredo. Ho scelto la piccola patria, con ostinazione e astratto furore, facendo il politico e il consigliere comunale.

Il mio conto con la città diventava accanito, ma era trasposto su un piano totalmente diverso di quello che caratterizzava la visione al color bianco poetico della nostra adolescenza. Goffredo non capiva questo, e aveva nei miei confronti delle comprensibili diffidenze.

Egli cercherà successivamente le grandi patrie nelle frontiere del mondo, con le sue esperienze di viaggio in luoghi inquieti del pianeta. Anche per lui, in maniera diversa, si era concluso il mito della città natale come luogo della poesia.

E tuttavia il sottoscritto si ostinava a coniugare l'immagine della città di provincia, sede naturale delle scritture letterarie, con l'impegno politico.¹¹⁴

Nella poesia *Lettera ad un amico*, Bandini sembra proprio voler fuggire le «comprensibili diffidenze» che Parise, o qualche altro amico fuggito da Vicenza, potevano avere di fronte alla sua scelta di non partire, di trasporre il proprio conto con la città «su un piano totalmente diverso», quello della partecipazione politica.

Roma è una cagna
che ama con lussuria il suo scirocco.
Cosa potrebbe offrirmi? Un poco d'ozio,
la vacuità
delle ore ronzanti come vespe.

Io qui nella mia piccola città
tasto lo stesso polso che ci dice
che il paese ha la febbre.

E nessuna finzione od altro abbaglio
appanna la realtà.
Sappiamo chi comanda e conosciamo
i padroni per nome.

Quando a Vicenza
li trovo per la strada,
li saluto e faccio la riverenza
come mi hanno insegnato da bambino.

Se la testa funziona, non c'è inganno.
Loro che bene sanno
chi sei tu
fanno di tutto per renderti amaro
il tuo pezzo di pane,
e hanno lo sguardo del cane barbino
nelle vecchie stampe remondiniane.

Nella lettera, che potrebbe essere rivolta proprio a Parise¹¹⁵, trasferitosi a Roma dall'aprile del 1960, Bandini giustifica la decisione di rimanere a Vicenza, negando l'accusa o il sospetto che tale

¹¹⁴ F. Bandini, *Parise, Vicenza e quegli anni '50*, cit.

¹¹⁵ La conferma dell'esistenza di un carteggio con Parise, probabilmente andato perduto, ci viene dallo stesso Bandini: «E quando nel 1962 uscì la mia prima raccolta di versi, *In modo lampante*, pubblicata da Neri Pozza, Parise mi inviò

scelta sia dovuta all'accettazione dell'ipocrisia che si respira in città e che ne regola ogni contatto umano, a cominciare dagli incontri nei luoghi pubblici.

Come la Pieve di Soligo di Zanzotto, altra «piccola patria», anche la Vicenza di Bandini, lontana dai centri economici, politici e culturali del paese, schiava di una dimensione provinciale e di un'illusoria pretesa di grandezza, permetteva al poeta di «tastare il polso al paese», di comprendere la «febbre» che stava attraversando la propria epoca. L'ipocrisia della sua città, che Parise aveva brillantemente rappresentato nel romanzo *Il prete bello*¹¹⁶, attirandosi il risentimento dei propri concittadini, era combattuta giorno per giorno: ogni volta che per strada incontrava il «codazzo satellite dei principi»¹¹⁷, ossia gli industriali e i politici che avevano in mano la città, usava con loro le buone maniere apprese da bambino, senza per questo lasciarsi ingannare dal loro sguardo ipocrita da «cane barbino»¹¹⁸, abile a simulare falsa devozione e amicizia.

Una riflessione finale sul rapporto con Vicenza, che offre anche la possibilità di un primo bilancio di vita, è contenuta nella lunga poesia conclusiva della raccolta, ossia *Questo posto amerò più d'ogni altro*. Tramontati i sogni giovanili di gloria poetica e libertà assoluta, di «grandi patrie» su cui far librare il «verso-deltaplano»¹¹⁹, Bandini deve fare i conti con le disillusioni accumulate negli anni e compiere delle scelte: combattuto tra la nostalgia delle chimere infantili e l'invidia per chi ha trovato fortuna altrove, egli ha ormai scelto di rimanere e continuare a lottare nel piccolo ambiente della sua *Heimat*, di sfogare il suo «astratto furore» contro una «città / indotta e bigotta»:

A vent'anni sognavo allori.
Dio, che sciocchezza!
Ebbro del fumo della mia sigaretta
andavo incontro ai galli
che cantavano sulla collina,
vedendomi famoso
come Montale, come Sinisgalli
e abbastanza fornito di denaro
per viaggiare.

una lettera dove scriveva: «Lo dirò sempre senza stancarmi: l'Italia è un paese dove non c'è poesia civile. Ma solo qualcosa di civile ed è appunto poesia» (*ibid.*).

Nelle lettere di Parise risalenti a quegli anni, come quella a Giovanni Comisso del 25 febbraio 1960, traspare tutto il suo livore nei confronti di Vicenza: «Ho pensato a maschere e a carnevale, le fritte e i coriandoli, e i ritorni dai veglioni dei bambini. Anda, anda, via brutta megera di città, ho voglia di donne giovani e di vasta campagna ondulante come un mare e di una città che sia città, magari col Papa» (*Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, Prefazione e cura di Luigi Urettini, disegni di Giosetta Fioroni, due note di Raffaele Manica e Silvio Perrella, Lugo, Edizioni del bradipo, 1995, p. 43).

¹¹⁶ G. Parise, *Il prete bello*, Milano, Garzanti, 1954. Questo libro fu uno dei primi *best-seller* italiani del dopoguerra.

¹¹⁷ F. Bandini, *Dedicata ai satelliti dei principi*, II, MC, v. 1.

¹¹⁸ Il Cane Barbino è una delle più note stampe realizzate dalla famiglia dei Remondini, che operò a Bassano del Grappa tra il XVII e il XIX secolo.

¹¹⁹ F. Bandini, *Invidio*, MG, v. 3.

Poi l'invidia mi ha roso
 il cuore vedendo gli altri,
 assi più scaltri,
 vantarsi d'una partenza
 (Roma, Milano).
 E intanto il mio astratto furore
 tra i vecchi palazzi, al tavolo
 d'un tranquillo caffè,
 esorcizzava il suo diavolo
 contro questa città
 indotta e bigotta.¹²⁰

Bandini cita due poeti letti con ammirazione nel dopoguerra, anche se la rima ironica *galli: Sinisgalli* sembra già disinnescare il valore sociale affidato in quegli anni alla poesia: proprio Montale e Sinisgalli rappresentano il modello di poeta che negli anni '50-'60 trovò lavoro nei giornali o nelle industrie, come critici o consulenti. Ma agli ingenui sogni di gloria poetica seguì presto l'invidia verso gli amici e i conoscenti che avevano lasciato Vicenza, trovando fortuna nelle grandi città come Milano e Roma.

La generosità del poeta, la sua «pura carità», si è scontrata con gli «altri, / assi più scaltri», ossia con un mondo dominato, per citare Rebora, dalla «scaltrezza / del ragionar altrui»¹²¹, che mira solo all'utile: questo negli anni ha mortificato ogni dolcezza del suo cuore, sempre più stretto nella morsa della rabbia, facendo crescere un «astratto furore»¹²² contro una città «indotta e bigotta», una voglia di impegno misto a frustrazione per la difficoltà a ottenere i cambiamenti sperati.

L'accusa di «bigottismo e ignoranza» pronunciata dall'autore contro Vicenza e il suo passato risveglia i personaggi illustri della storia e della cultura vicentina, come «l'abate Zanella» e «l'erudito Miglioranza», che si difendono con rabbia riprendendo vita dalle numerose statue e lapidi a loro erette. Bandini sembra rovesciare il luogo comune dell'*Ubi sunt?*, dove il poeta lamenta i tempi presenti invocando i grandi personaggi del passato, visti come esempio di moralità: qui invece l'autore non risparmia la sua ira nei confronti di una città che, schiava dei propri sogni, non è mai riuscita ad affrontare i problemi reali.

Se il verde stelo
 che rispunta, se la festa
 dei susini fioriti, che amo
 malgrado tutto,
 dal sonno vi scuotessero, onorevoli
 personaggi inghiottiti dal tufo,
 se la statua di Venere che ha in testa
 il cappello del prete d'Araceli

¹²⁰ Id., *Questo posto amerò più d'ogni altro*, IML, vv. 1-20.

¹²¹ C. Rebora, *Fluì soavemente una malia...*, *Frammenti lirici*, XL, vv. 12-13, in Id., *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 70.

¹²² L'espressione riprende il noto *incipit* di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini («Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori»), diventato per Bandini quasi un motto per esprimere il proprio impegno civile.

calasse dalla gronda,
si potrebbe discutere per ore
sui problemi del sesso, sulla vita
della comunità
azzuffandoci nel sole
che scalda la città.¹²³

Il poeta si augura che l'arrivo della primavera risvegli i severi profili del passato, gli «onorevoli / personaggi inghiottiti dal tufo» e le statue delle divinità pagane che decorano le facciate delle chiese cristiane (prova emblematica delle molte contraddizioni della città), per incitarli al confronto politico. Nell'immaginario di Bandini i marmi, le pietre e la moltitudine di statue che decorano Vicenza si legano a una città che ha sempre fossilizzato in una pigra continuità le passioni delle persone che vi hanno vissuto e gli eventi che l'hanno attraversata:

Questo è sempre stato il rebus della città: il modo particolare con cui la divaricazione delle cultura, l'onda della storia l'attraversano e eventualmente la scuotono. È possibile che le passioni dei singoli, i conflitti delle classi, i contrasti di religione divengano soltanto simbolo, statua, fossile? [...] Erano storia, fragore che presto sarebbe stato assorbito dalla pacata e rigorosa struttura degli edifici cinquecenteschi, come dal discreto silenzio delle vie (Santa Chiara, Santa Caterina) dove i conventi si allineavano l'uno all'altro, garantendo con la professione religiosa delle fanciulle nobili la perpetuità del fideicommissario.¹²⁴

Questa riflessione di Bandini permette di comprendere meglio il valore che l'*excursus* storico, la rievocazione di vicende e personaggi del passato di Vicenza assume nei suoi versi: dalla storia di Vicenza, indagata soprattutto nel catalogo di vicende ricordate in *Questo posto...*, così come in alcune poesie de *La mantide e la città*, è possibile comprendere la genesi della sua identità, così fortemente criticata dal poeta. In questa poesia la rassegna appena abbozzata di cittadini illustri di Vicenza, inghiottiti dal sonno delle loro statue (vv. 21-53), il fragore degli eventi sanguinosi del recente passato della città, dalla discesa di Napoleone ad alcuni episodi del Risorgimento locale (vv. 54-90), la nascita dell'uomo «devoto e pingue», ossia del borghese benestante legato al potere clericale che avrebbe comandato a Vicenza anche nel Novecento, tutto è riassorbito da una città che tende ad armonizzare ed attutire anche i sentimenti opposti.

Allora, cosa dite? (Non rispondono,
è inutile sperare che si sveglino
i vecchi abbatì
al rintocco d'aprile.
Hanno avuto una vita civile
con qualche intoppo,
hanno fatto il possibile
per ingannare il prossimo e se stessi,

¹²³ F. Bandini, *Questo posto...*, cit., vv. 40-53.

¹²⁴ Id., «*La notte del 18 marzo 1945...*», cit., p. 14.

e alla fine hanno fatto anche troppo).

Cari amici, ascoltando il rigogolo
noi perdiamo dal nostro cappello
la rosa più bella.
La primavera cancella
le vecchie ombre dai muri.
Voi mi lasciate ad uno ad uno andando
in altre città,
ed io rimango qua
a giocare di sciabola coi miti
del defunto importante,
a rompere la noce del presente
per mostrare che guasto è il suo gheriglio.

Non giro per salotti,
ho amici all'arsenale ferroviario.
Mi reco dai droghieri
dei quartieri,
raccolgo lamentele sulle tasse.
Questo è un poeta? – dicono
i miei concittadini.
Mi voltano le spalle
e nelle loro serre tra lavanda,
gerani e calle,
piangono di tenerezza sulla *Miranda*
di Antonio Fogazzaro.¹²⁵

Dopo aver «gioca[to] di sciabola coi miti / del defunto importante» e aver invocato nuovamente una primavera di cambiamenti, Bandini si rivolge agli amici partiti da Vicenza, come il corrispondente di *Lettera ad un amico*, che l'hanno lasciato solo in questa battaglia contro «bigottismo e ignoranza», a «rompere la noce del presente / per mostrare che guasto è il suo gheriglio». Dedicandosi a tempo pieno alla vita politica del proprio Comune, non può contare sul giro di frequentazioni delle grandi città; le sue poesie sono sconosciute anche ai suoi concittadini, che gli «voltano le spalle», come nel noto *osso* montaliano, e «nelle loro serre tra lavanda, / gerani e calle» (in una natura artefatta e rassicurante, lontana da quella variegata e spontanea da lui amata) si rifugiano in letture altrettanto innocue, come la *Miranda* di Antonio Fogazzaro, rievocata per la rima ironica con la parola *lavanda*.

Ma la decisione di rimanere è comunque una scelta sofferta: il cuore, già roso dall'invidia verso chi è partito, è esposto anche «ai rischi del ricordo», ai sogni di libertà simboleggiati dal «naviglio ormeggiato / desideroso di poter salpare» (cfr. *Piloti del baltico*, PI):

Verso la fine
della dolce stagione
ritornano le sere gridelline

¹²⁵ Id., *Questo posto...*, cit., vv. 91-123.

quando il cuore si espone
ai rischi del ricordo.
Ma lo mordo
come un bambino quando si difende
da un ragazzo più grande.

No, non mi riferisco al presto o al tardi,
al fare o al non fare
e se oggi o domani.
Parlo d'anni lontani
quando il cuore fu gonfio
e la speranza un naviglio ormeggiato
desideroso di poter salpare.

Io parlo delle nuvole vaganti
su questi tetti
ad ogni nuovo autunno,
delle mille sigarette
la cui cenere ho sparso
per tutta la città,
dell'adolescente carità
che poco tempo stette
tra noi, poi andò via.¹²⁶

Accettando le dimensioni di Vicenza, Bandini ha dovuto tradire «l'idea dei grandi spazi», la voglia di partire confessata da giovane a Parise, scegliendo «la piccola patria, con ostinazione e *astratto furore*, facendo il politico e il consigliere comunale». L'amarezza dei ricordi si associa alla voglia di partire che ogni tanto si fa sentire, al sentimento del tempo che passa inarrestabile, alla ciclicità delle azioni che si sedimentano sulla città come la cenere delle sue sigarette, al rimpianto per la perdita *carità*, che ha illuminato per breve tempo la giovinezza.

Se *Forse in un luogo del mondo*, poesia iniziale della raccolta, celebrava la *pura carità* dei vent'anni, sentimento ideale ricercato in un «altrove» utopistico, *Questo posto...* relega la carità al passato, a un'adolescenza ormai finita, che è possibile solo osservare con nostalgia. La poesia finale diventa così un canto (mesto e gioioso allo stesso tempo) di accettazione della propria condizione e della vita che pulsa «dietro i cancelli» della propria città, la constatazione della fine delle illusioni giovanili, ma anche l'incitamento a conservare il «fanciullino» dentro di sé e la voglia di cambiare la realtà, di schiacciare «la cupola di rame del Palazzo / della Ragione».

Ed ecco viene con l'inverno il tempo
di slitte e biblioteca,
neve e filologia.
Viene il tempo
del codice pavano sotto il fioco
sussurro della lampada,
e il dolce bulicame dei glossari

¹²⁶ Ivi, vv. 124-147.

che mette pace tra i venti contrari
delle passate età
e la nuda parola ci rimena,
l'atteso articolo
di Contini o Folena
che scioglie il groppo interno.

E viene con l'inverno
il tempo di salire alla collina
e tornare ragazzi
con mani e piedi e non secondo il frusto
mito dell'infanzia.
E com'è forte il gusto
del ghiaccio in bocca,
com'è bella la neve non tócca
sulla spalletta,
come mi piace vivere!

Tutte le cose trascorrono in fretta
ed io rimango
ancora qui nella città natale.
Il mio cuore è un pluviometro,
esponendo la testa alle ventate
so la velocità del temporale.
E un giorno con un pugno schiaccerò
la cupola di rame del Palazzo
della Ragione,
ma sempre in ogni stagione
questo posto amerò più d'ogni altro.¹²⁷

¹²⁷ Ivi, vv. 148-181.

PER PARTITO PRESO (1965)

In una recente intervista concessa a Maurizia Veladiano, Bandini ha confessato che tra tutte le opere pubblicate quella a cui è rimasto più affezionato è *Per partito preso*: «In questo libro, pubblicato nel 1965, ci sono tutti i turbamenti e le collere della mia giovinezza. C'è tutto ciò che sono stato, compreso il mio rapporto con la città e la mia personale vicenda politica»¹. L'importanza di *Per partito preso* all'interno del percorso dell'autore non è però dovuta solo al contenuto fortemente autobiografico di molti componimenti, quanto soprattutto agli interessanti risultati formali raggiunti, che collocano quest'opera all'interno del più generale rinnovamento in atto nella poesia italiana degli anni Sessanta. Cogliendo suggestioni derivanti da un campo letterario quanto mai vivace (il 1965 è anche l'anno de *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni e *La vita in versi* di Giovanni Giudici) e operando una ricerca personale che poteva contare su una raffinata sensibilità metrica forgiatasi sui classici, Bandini con *Per partito preso* diede una propria risposta alle questioni centrali di quel periodo, dal rapporto con gli statuti metrici tradizionali al modo in cui aprirsi al linguaggio e ai temi della realtà, dal ruolo sociale dell'intellettuale alla funzione della poesia nel mondo neocapitalista. Ma, diversamente da altri, il vicentino cercò sempre di superare la crisi che stava attraversando la poesia senza puntellare il proprio discorso di dotte acquisizioni provenienti da altre discipline (come la psicologia lacaniana per Zanzotto, o il decostruzionismo per i Novissimi), tentando soluzioni che sfruttavano le possibilità offerte dallo strumento poetico.

Come era avvenuto nella raccolta precedente, Bandini scelse come titolo un «sintagma vagamente stereotipato e dal sapore di frase fatta»², con cui ribadiva l'ideale sabiano di «poesia onesta». L'affinità dell'espressione «Per partito preso» col titolo di un'opera famosa di Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, già segnalata da Silvio Ramat nel 1976, secondo l'autore è da addebitarsi solo al caso³. La raccolta uscì per Neri Pozza nella collana «Poesia e verità», che sin dal titolo goethiano intendeva riallacciarsi a una solida tradizione culturale, aliena dalle mode del momento, e riaffermare una finalità morale della letteratura.

¹ F. Bandini, *Il «vecchio albero fitto in Aznèciv» che sognava di fuggire da Vicenza*, intervista a cura di Maurizia Veladiano, «Il Giornale di Vicenza», 6 novembre 2001.

² Antonio Daniele, *La poesia di Bandini*, in *Le ragioni della poesia*, cit., p. 51.

³ Per Ramat «la serie *Per partito preso* [...] s'avvale spesso di una funzione prosastica (sulla scorta di uno Char, di un Ponge, dal quale forse deriva il “partito preso”, mezzo a un ragionamento che può talvolta esser accostato ai temi del post-orfismo bigongiariano)» (Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 691). Nell'intervista del 27 ottobre 2011 Bandini ha negato ogni debito con Ponge, pur ammettendo la somiglianza tra i due titoli: «L'ho conosciuto dopo, *Le parti pris des choses*. Però mi ha fatto anche un po' rabbia, perché ho detto “guarda te, Ponge dall'aldilà mi copia”». Il volume di Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942 è stato tradotto in Italia solo nel 1979 da Jacqueline Risset, anche se traduzioni di singole poesie erano già circolanti, a cominciare da quelle di Diego Valeri contenute nel *Quaderno francese del secolo*, Torino, Einaudi, 1965.

Il titolo di una collana, specie quando è ambizioso ed esplicito come nel nostro caso, sottintende un programma.

L'editore se lo propone come una guida, tenta di tenervi fede e offre al pubblico i risultati della sua scelta.

Il lettore è avvertito di non stupirsi se troverà qui accostati libri di prosa e di poesia, di storia e di critica; un saggio di etnologia a una memoria politica, un capitolo biografico a un lavoro teatrale. La vita e l'esperienza umane maturano giorno per giorno le loro esigenze, e ogni giorno e ogni opera pongono nuovi problemi ed esigono risposte.

Noi, per quello che ci sarà possibile, assicuriamo di svolgere questa nuova esperienza editoriale nelle prospettive di un esame libero e aperto, senza tradire i principi di una tradizione culturale alla quale fino ad oggi siamo rimasti fedeli.⁴

Il catalogo della collana «Poesia e verità» comprende infatti opere di carattere eterogeneo, identificabili dal colore del fregio in sovracopertina (azzurro per la narrativa, rosso per la poesia e verde per la saggistica), opera dello stesso Pozza: il volume di Bandini era il diciassettesimo della serie, che precedentemente aveva compreso *La stella boara* di Silvio Negro (1964); *Sicilia 1943* di Giorgio Chiesura (1964); *Sull'altopiano. Racconti e prose: 1942-1954* di Andrea Zanzotto (1964)⁵; *Le cose come sono* di Franca Melchiori (1964); *Fuochi di Sant'Elmo* di Alceste Nomellini (1964); *Vivere nel tuo paese* di Leonardo Castellani (1964); *Il capitano Pic e altre poesie* di Dino Buzzati (1965); *Un capitolo della biografia di Sibilla* di Piero Nardi (1965)⁶. Caratteristica della serie era il formato esile delle opere pubblicate, che raramente raggiungevano le 100 pagine: la raccolta di Bandini ad esempio ne contava 64, mentre *Due poemetti* di Buzzati, uscito nel 1967, addirittura 35.⁷

La quarta di copertina di *Per partito preso* rispetta lo standard editoriale della collana, che prevedeva un ritratto in bianco e nero dell'autore, una breve nota biografica e un passo significativo dell'opera: la foto, scattata dalla moglie Luisa durante una gita in Friuli, ritrae il poeta in posa con lo sfondo del fiume Varmo, mentre come testo rappresentativo fu scelto un estratto della sezione eponima, contenente l'espressione che dà il titolo alla raccolta.

Per partito preso le fragole continuano a crescere e i frutti di
rosa selvatica arrossano le siepi anche se nessuno li coglie.
Essere uomo significa essere urbano e dimenticare l'alone
luminoso degli antichi pittori olandesi.

⁴ Dal risvolto di copertina di Neri Pozza.

⁵ Dieci anni dopo Bandini avrebbe dedicato un articolo ai racconti di *Sull'altopiano*, ritenendoli un valido strumento per la comprensione della poetica del solighese: cfr. F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, «Studi novecenteschi», a. III, 8/9, 1974, pp. 175-183.

⁶ Tra i numerosi testi pubblicati successivamente si possono citare il *Commissario Pepe* di Ugo Facco De Lagarda (1965), *Duet* di Antonio ed Helen Barolini (1966), *Fuori storia* di Ferdinando Camon (1967), *Due poemetti* di Buzzati (1967), *Cara Milano: 1960-1967* di Luciana Frezza (1967) e *Cronache feltrine* di Silvio Guarnieri (1969).

⁷ Pozza in una lettera a Buzzati del 1967 paragonava i suoi volumi a «graziose raccolte per donne d'amore»: «benché io sia un editore privato e le mie edizioni scalfiscono appena (attesi i tempi) le coscienze dei soliti 25 lettori, ho messo in bozze i due poemi che mi hai inviato; bozze che ti invio con la presente per la nota, progettata edizione. Un giorno un editore famoso per vendere duecentomila copie di poesie, ti farà un grande volume illustrato da Gerolamo Bosch; intanto noi facciamo queste graziose raccolte per donne d'amore» (N. Pozza, *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di Pasquale di Palmo, Vicenza, Neri Pozza, 2006, p. 121).

Noi avevamo portato una colazione al sacco per girare a
lungo in metrò
e un libretto di devozioni per superare i posti di blocco del
neocapitalismo
sognando impossibili salvezze in scapolari di foglie o in
medagliette di nuvole,
prendendo i clacson per violini e le camicie da notte per pepi.
E tuttavia per partito preso il merlo torna a fischiare
e ci gabella il cemento per legno e la ninfomane per pastorella.⁸

L'archivio della Neri Pozza, donato nel 2002 alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza, non conserva purtroppo le bozze di stampa del volume né il carteggio coevo tra Bandini e Pozza, ma custodisce comunque un fascicolo contenente le copie di alcune lettere spedite dall'editore a vari critici e poeti del tempo, con cui segnalava il giovane autore e chiedeva una recensione al volume⁹. Le lettere, oltre a testimoniare il forte temperamento di Pozza, fanno trasparire il suo rapporto di protezione nei confronti di Bandini: a Manlio Dazzi ad esempio la recensione di *Per partito preso* era richiesta come «favore personale», con la speranza che si rinnovasse la stessa generosità che anni prima l'aveva portato, primo fra tutti, a parlare de *La gaia gioventù* di Barolini:

Il Bandini, secondo me, è un poeta vero; ma tu capirai, leggendo, di che razza è; parlane se vuoi con Folena, del quale il Bandini è scolaro. Non ha mai avuto altro che cenni del suo lavoro, e per questo PARTITO PRESO, nessuno ancora s'è scomodato (anche se so che ne scriverà Pampaloni SULL'ESPRESSO). Ma, intanto, come mi piacerebbe che fossi tu a battezzare questo nuovo poeta vicentino, che merita la nostra stima, e che vive appartato senza domandare nulla a nessuno.¹⁰

Anche con lo stesso Barolini, cui era legato da un rapporto di parentela e lunga amicizia, Pozza si lamentava per il disinteresse della critica nei confronti del promettente Bandini:

Non ho bisogno di affidarmi al tuo buon cuore, come dicono i poveri; Bandini è un poeta, è una persona seria, uno che studia e vive con estrema modestia. Ha qualità, e nessuno meglio di te ci vede dentro. [...] Con tanti sgonfioni che bazzicano i giornali, è incredibile che questo ragazzo non abbia mai avuto uno che scriva di lui con serietà; le solite notiziole di 20 righe.¹¹

⁸ Qui come nei componimenti in versetti lunghi della sezione *Per partito preso* cerco per quanto possibile di rispettare la messa in pagina del volume del 1965, dando valore anche all'impatto visivo provato dai suoi lettori. La paragrafatura della stessa poesia all'interno del volume è più ristretta.

⁹ Il fascicolo *Fernando Bandini*, appartenente alla Serie *Corrispondenza autori*, conserva infatti le copialettere di 8 dattiloscritti datati 28 ottobre 1965, inviati da Pozza a Manlio Dazzi, Alberto Bevilacqua (collaboratore de «Il Messaggero»), Antonio Barolini («La Fiera Letteraria»), Giannantonio Cibotto («Giornale d'Italia»), Carlo Betocchi («L'Approdo»), Enrico Falqui («Il Tempo»), Geno Pampaloni («L'Espresso»), Alberico Sala («Corriere della Sera»), Andrea Zanzotto («Paragone»).

Oltre a queste lettere, l'editore vicentino ne scrisse delle altre: nella corrispondenza del Fondo Giorgio Caproni, conservato presso l'Archivio Alessandro Bonsanti di Firenze, è presente una sua cartolina postale del 5 luglio 1965 che segnalava il volume di Bandini (Fondo Giorgio Caproni, Serie Corrispondenza, Segnatura IT ACGV GC. I. 613.1).

¹⁰ Dalla lettera di Neri Pozza a Manlio Dazzi del 28 ottobre 1965, conservata presso l'*Archivio Neri Pozza*, cit., Fascicolo *Fernando Bandini*, n. 22.

¹¹ Dalla lettera di N. Pozza ad A. Barolini del 28 ottobre 1965, ivi, n. 20.

Il fitto impegno epistolare di Pozza si concludeva con una lettera a Zanzotto, che soli tre anni prima aveva pubblicato per la casa editrice vicentina il volume di racconti *Sull'Altopiano* e che faceva parte con lui e Bandini del Consiglio Direttivo dell'Associazione degli Scrittori Veneti. Confidando nel rapporto di amicizia con l'autore vicentino, Pozza gli chiedeva di recensire il volume nella rivista «Paragone» o di segnalarglielo a Pasolini:

Carissimo Andrea,

ho dedicato il pomeriggio a scrivere lettere agli amici per il nostro Bandini; e chiudo con te. Forse, con calma, ti potrebbe riuscire a buttar giù, su questo nostro amico che lo merita, un paio di colonne; che potresti mandare a Paragone; o meglio scrivere a Pasolini una lettera che lo riduca a leggere il libro e a scriverne.

Forse la lettera a Pasolini ti verrà più facile; lui a *Paragone* ha le porte aperte, è acuto e forse potrebbe vederci dentro. E poi, mentre a te queste cose costano molta fatica, a lui vengono dritte, perché non soffre d'insonnia e non ha cani che gli abbaiano sotto le finestre.

Fammi questo piace[re]. Ho scritto a Barolini, che non mi faccia incazzare e scriva sulla FIERA, a Pampaloni perché ricordi l'ESPRESSO, a Cibotto per il GIORNALE D'ITALIA, a Betocchi per l'APPRODO, a Alberto Bevilacqua per il MESSAGGERO, a Nardi per il CARLINO, a Falqui per IL TEMPO. E infine a Sala perché si decida per il Corriere.

Forse, se a qualcuno vai di rincalzo, è la volta buona, si muovo[no] e parlano.¹²

Nonostante le sollecitazioni dell'editore, inizialmente *Per partito preso* non ottenne recensioni di rilievo¹³, guadagnandosi comunque l'attenzione di molti critici e poeti, specie nell'ambiente di «Paragone». Proprio un collaboratore della rivista milanese, Giovanni Raboni, fu il primo a segnalare l'opera di Bandini in un lusinghiero articolo del 1966¹⁴, uscito negli stessi giorni in cui Marco Forti, a nome di Vittorio Sereni e Giovanni Giudici, proponeva al vicentino di pubblicare il suo futuro volume nella collana di poesia più prestigiosa in Italia, «Lo Specchio» della Mondadori.

1 – La struttura e lo stile dell'opera

La raccolta è formata da 50 poesie, distribuite in tre sezioni non omogenee tra loro: alla *suite* iniziale *Per partito preso*, composta da 26 testi numerati, seguono i 16 componimenti di *Neve e tuono* e gli 8 di *Difesa*. Rispetto a *In modo lampante*, la struttura del nuovo volume è totalmente frutto delle scelte di Bandini e la divisione in sezioni si attiene a criteri cronologici (oltre che

¹² Dalla lettera di N. Pozza ad A. Zanzotto del 28 ottobre 1965, ivi, n. 15. Zanzotto scriverà un articolo su Bandini solo molti anni dopo, recensendo il volume *Santi di Dicembre*: Andrea Zanzotto, *Astri e neve, animali e santi nel magico dicembre di Bandini*, «Il Corriere della Sera», 20 dicembre 1994.

¹³ L'unica eccezione fu una recensione radiofonica di Maria Luisa Spaziani: «Salvo una recensione della Spaziani, alla Radio, non c'è stato cane che gli abbia dedicato una colonna dove si parlasse del suo lavoro con la serietà dovuta» (dalla lettera di N. Pozza ad A. Bevilacqua del 28 ottobre 1965, in *Archivio Neri Pozza*, cit., Fascicolo *Fernando Bandini*, n. 21).

¹⁴ G. Raboni, *Tre libri di poesia*, «Paragone», a. XVII, n. 196, giugno 1966, pp. 150-151. L'articolo è raccolto col titolo *La giusta dose di piombo* in Id., *Poesia degli anni sessanta*, cit., pp. 129-130.

formali): secondo le datazioni aggiunte in *Memoria del futuro*, che riprende le 3 sezioni scartando solo 13 testi, i componimenti di *Per partito preso* risalirebbero al 1964, quelli di *Neve e tuono* al 1962-1963, quelli di *Difesa* al 1965. Il mancato rispetto in *Per partito preso* della successione cronologica, dovuto all'anticipazione della sezione eponima, si spiega forse con la volontà di dare maggiore visibilità alle poesie in cui lo sperimentalismo raggiungeva i risultati più originali.

Ogni sezione presenta delle caratteristiche proprie, testimoniando nell'insieme il multiforme laboratorio poetico dell'autore: *Neve e tuono* si pone in continuità formale ed espressiva con le poesie di *In modo lampante*, specie per la ripresa allusiva del modello della quartina rimata di endecasillabi, controbilanciata dalla presenza di alcuni componimenti non isostrofici dove prevale invece la polimetria¹⁵; *Per partito preso* è un poemetto che sperimenta varie soluzioni formali, dal sonetto al versetto lungo, dalle strofette alla prosa lirica, abbandonando i paletti metrici tradizionali (l'isostrofismo, l'endecasillabo e la rima) e aprendo il discorso a un linguaggio calato nella quotidianità e a un andamento ora narrativo, ora riflessivo, ora polemico, che si appoggia su una ricercata retorica dal sapore biblico; *Difesa* infine rispecchia un ulteriore episodio di questa ricerca, che ha nuovamente come caratteristica formale l'allontanamento dalla metrica tradizionale (con prevalenza nei risultati più interessanti dei versi lunghi o dell'ipermetria), cui si aggiunge il ricorso esasperato a figure di ripetizione e accumulazione o il riuso ironico di espedienti tecnici della neoavanguardia, specie sanguinetiani.

Ripercorrendo il libro secondo l'ordine cronologico di composizione, balza dunque agli occhi il notevole scarto esistente tra le poesie del 1962-63 e quelle del 1964, fatto che si ricollega al più generale rinnovamento della poesia italiana negli anni Sessanta, segnati dalla radicale messa in discussione dei valori poetici tradizionali da parte dei Novissimi e da un drastico cambiamento nella poetica di autori come Zanzotto, Sereni, Luzi (e successivamente Montale), che sempre più contamineranno la loro produzione col «magma», le «stalle di Augìa» del labirinto della realtà, aprendosi a una poesia discorsiva fitta di dialoghi (Luzi e Sereni), a una lacerazione del linguaggio e dell'io lirico (Zanzotto), a un affossamento del sublime verso una poesia ironicamente diaristica (Montale). *Per partito preso* rappresenta un sismografo delle sollecitazioni che attraversavano il campo letterario, di quelle istanze su cui si interrogarono i maggiori poeti del tempo e alle quali anche Bandini cercò di dare una risposta. Tra l'altro sono questi gli anni in cui il vicentino, volendo parlare del dramma dei bambini uccisi nel campo di concentramento di Terezin, avvertiva l'inadeguatezza dello «stile impegnato» del tempo ad esprimere tematiche alte senza cadere nel mestiere e decideva di ricorrere a una lingua universale come il latino.

¹⁵ In questi testi, dove l'autore fa un amaro bilancio della propria vita (*Passivo*), riflette sulla propria poetica (*Il saltimpalo*) o ricorda con commozione la madre (*Mia madre cuciva tomaie*), c'è forse una ripresa del modello della canzone libera leopardiana, come se l'allentamento dei vincoli metrici permettesse maggior libertà al discorso.

Anche *Neve e tuono* risulta un capitolo importante di questa ricerca, che conferma la reversibilità tra sperimentalismo e convenzione che Zanzotto difende nel suo articolo polemico sui Novissimi. Rispetto agli esperimenti più evidenti di *Per partito preso* e *Difesa*, o alla nascente produzione parallela in latino, le quartine di *Neve e tuono* testimoniano una ricerca formale e linguistica più interna e nascosta, che rinnova la tradizione attraverso operazioni decontestualizzanti. Sul modello di opere come *IX Ecloghe* di Zanzotto, Bandini in *Neve e tuono* spesso cerca un contrasto tra il «classicismo di fondo» della poesia, ottenuto attraverso l'allusione al canone, e il ricorso al «plurilinguismo e la mescolanza dei livelli stilistici».

Con *IX Ecloghe* lo scavo, che si esprime ancora nei toni alti di *Vocativo*, vede contemporaneamente il poeta annettersi nuovi territori nel senso dell'estensione. In contrasto acro con gli arcaismi, con il classicismo di fondo – intavolature che sono sia linguistiche che metriche – irrompono le parole della tecnica e della scienza contemporanea, parole come *vampirisma*, *mataia*, *cariocinesi*, *anancasma*, ecc.¹⁶

Nelle poesie di *Neve e tuono* la ripresa del canone metrico e la citazione di autori classici come Virgilio, Orazio, Aulo Gellio, Cavalcanti, Dante e Petrarca avviene all'interno di contesti lessicali e tematici appartenenti alla nuova società industriale e capitalistica, attraverso operazioni di smontaggio e ricomposizione in cui gli elementi della tradizione non diventano materiale inerte, ma entrano a far parte del procedimento creativo, secondo tipologie simili a quelle che Luigi Milone riscontrava nella prima produzione di Zanzotto, non a caso la più apprezzata da Bandini:

Non si tratta di reperti archeologici riaffioranti passivamente e passivamente riportati: le citazioni, le suggestioni letterarie, sono smontate dai loro spazi iniziali, piegate ad esigenze diverse e – solo allora – reinserite in circolazione. Le operazioni decontestualizzanti non arricchiscono il testo di preziose referenze, ma generano direttamente il linguaggio e le sue evoluzioni.¹⁷

Rispetto alle volute frizioni che caratterizzavano la poesia di Gozzano, dove il raffinato immaginario dannunziano veniva depotenziato invischiandolo nella bassezza del quotidiano, in Bandini le «operazioni decontestualizzanti» non spengono l'aura degli autori citati (che anzi sembra rinnovata o rimpiainta), rivolgendo l'ironia semmai alla situazione vissuta dal poeta. Il classico non è più una statua camusa circondata dall'insalata, né come in *Sanguineti* un fossile o una mummia gettati in pasto alla panfagia linguistica della società contemporanea, quanto piuttosto terreno di

¹⁶ F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. LXX.

¹⁷ Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», n. 8/9, luglio-novembre 1974, p. 209.

confronto per riflettere – anche in modo sarcastico – sull’alienazione del presente, come quando in *Una visita in fabbrica* Sereni mette in bocca a un operaio un verso di Dante:

Salta su
il più buono e il più fesso, cita:
E di me si spendea la miglior parte
tra spasso e proteste degli altri – *ma va’ là* – scatenati.

La parte migliore?
Non esiste. [...] ¹⁸

In *Neve e tuono* le poesie di Bandini che maggiormente si aprono alla realtà, raccontando alcuni episodi della propria esperienza politica o testimoniando i piccoli compromessi quotidiani imposti dalla vita, fanno spesso ricorso al mito o alla citazione letteraria, quasi per creare uno schermo, un filtro attraverso cui il poeta osserva se stesso e i propri problemi da un’ottica più distaccata. La prima poesia della sezione, *Chierico rosso*, inizia con una citazione dantesca:

L’altoparlante a Palazzo Zileri
ci faceva di smalto
come l’antica Medusa. Fioriva
di tinnule bolle l’asfalto

All’interno di un contesto tutt’altro che poetico, l’attesa dei risultati elettorali di fronte alla sede della D.C. di Vicenza, la citazione di *Inferno IX*, 52 («Vegna Medusa: sì ’l farem di smalto») esprime efficacemente la reazione sgomenta di Bandini e dei suoi compagni per la cospicua vittoria elettorale democristiana, che come l’«antica Medusa» del mito li ha impietriti. Il riferimento dotto viene subito abbassato, o ammorbidito, facendo rimare *smalto* non più con *assalto*, come nel contesto originale, ma con *asfalto*, che però a sua volta viene nobilitato da una metafora («Fioriva») e da un aggettivo, *tinnulo*, tipicamente pascoliano.

Anche nella veste di critico Bandini dimostrava una certa acutezza nel mettere in luce il valore delle riprese parodiche dei classici, come ad esempio nelle note ai *Canti* di Leopardi, che si soffermano spesso sulle doti stilistiche del poeta recanatese, riscattandolo dall’immagine di rigido esteta creata dai rondisti e dagli ermetici fiorentini: analizzando la *Palinodia al marchese Gino Capponi* il vicentino sottolinea i raffinati «effetti chiaroscurali» ottenuti tramite la compresenza di stridenti neologismi e riferimenti letterari il cui senso originale viene rovesciato. Esemplari sono i versi 13-28, che gettano nel ridicolo la cultura da salotto degli intellettuali fiorentini:

¹⁸ V. Sereni, *Una visita in fabbrica*, IV, 17-20 e V, 1-2, «Il menabò», n. 4, 1961, p. 10. La poesia sarà poi raccolta, con molti interventi, nel volume *Gli strumenti umani* del 1965 (cfr. Id., *Poesie*, cit., pp. 123-128).

Alfin per entro il fumo
 de' sigari onorato, al romorio,
 de' crepitanti pasticcini, al grido
 militar, di gelati e di bevande
 ordinator, fra le percosse tazze
 e i branditi cucchiali, viva rifulse
 agli occhi miei la giornaliera luce
 delle gazzette. Riconobbi e vidi
 la pubblica letizia, e le dolcezze
 del destino mortal. Vidi l'eccelso
 stato e il valor delle terrene cose,
 e tutto fiori il corso umano, e vidi
 come nulla quaggiù dispiace e dura.
 Né men conobbi ancor gli studi e l'opre
 stupende, e il senno, e le virtudi, e l'alto
 saver del secol mio.

Commentando questo passo Bandini nota che il v. 25, «come nulla quaggiù dispiace e dura», è «parodia del verso del Petrarca: “come nulla qua giù diletta et dura” (*Rime*, CCIX, 14)» il cui valore iniziale risulta stravolto: «la sostituzione di *diletta* con *dispiace* sposta il punto di più intensa connotazione a *dura*, che acquista un significato fortemente ironico». Congiuntamente *saver* del v. 28, *hapax* linguistico nei *Canti*, è «forma della più antica tradizione poetica (già presente come consacrato provenzalismo in Petrarca)», ripresa come «voluto arcaismo con funzione di effetto chiaroscurale rispetto alla serie di neologismi e di parole realistiche presenti nel canto (*sigari*, *gelati*, *gazzette*, *boa*, ecc.)»¹⁹.

In *Consolatio ad uxorem* Bandini compie un procedimento simile, elevando a livello poetico termini della società contemporanea e abbassando una fonte letteraria. Il modello di confronto sembra essere il nucleo di poesie che Giudici aveva pubblicato nel numero de «Il Menabò» dedicato al tema “Letteratura e industria” (lo stesso dove era uscita *Una visita in fabbrica* di Sereni)²⁰. Anche qui infatti il modello della quartina rimata stona col lessico e i riferimenti prosastici contenuti: come lo stesso Bandini avrebbe riscontrato nella prima produzione di Giudici, anche in *Consolatio ad uxorem*, nonostante la classicità del titolo²¹, «si realizza la mimesi coi propri materiali linguistici e l'immagine che il poeta fornisce di se stesso è volutamente mediocre, con rinuncia ad affermare una individualità d'eccezione e ribadita scelta a professarsi appartenente al profanum volgus (dei servi, come ha scritto Baldacci, nella società neocapitalistica)»²². La vita del poeta si deve confrontare con problematiche piccolo-borghesi, la ricerca di una condizione lavorativa migliore o i progetti di

¹⁹ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 283n.

²⁰ Cfr. *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*: diciassette poesie di G. Giudici, «Il menabò», n. 4, 1961, pp. 185-212: tra le poesie pubblicate ci sono *Lasciando un luogo di residenza*, *Una casa a Milano*, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, *Cambiare ditta* (tutte in quartine).

²¹ *Consolatio ad uxorem* è anche il titolo di un trattato di Plutarco, incluso nei *Moralia*.

²² F. Bandini, *Introduzione a G. Giudici, Poesie scelte (1957-1974)*, a cura di F. Bandini, Milano, Mondadori, 1975, p. 11.

trasferimento, che si accompagnano a una crescente rassegnazione verso una vita che si ripete in modo sempre più meccanico. Anche nella piccola palinodia di *Consolatio ad uxorem* Bandini sembra sconfessare il proposito di rimanere a Vicenza e accetta di conformarsi a quanti hanno cercato un futuro migliore lontano dalla provincia, decidendo di trasferirsi anche lui in una grande città dove le industrie offrono lavoro ai poeti.

Autunno è il minuscolo seme nel vento,
è il colore di terra del tuo cappotto,
scarpa, larva, codirosso
tra le ultime scintille dei miosotidi.

Perché fare il maestro di scuola?
Tonfano i ricci ed è sempre più tardi.
L'ultimo lampo d'estate ha lasciato
un alone bianco nei tuoi sguardi.

Forse dovrei cercarmi un impiego,
avremmo in futuro dei giorni più lieti.
Oggi in uffici di liscio metallo
la grande industria si apre ai poeti.

Ma mi vesto da uomo morale,
mi puntello ostinato coi versi.
O anni e anni dispersi
ragionando di bene e di male.²³

In un contesto ravvicinato interagiscono fitonimi (*miosotidi*), un lessico industriale («cercarmi un impiego», *uffici*, *industria*, «liscio metallo») e una probabile tessera petrarchesca: nella terza strofa l'espressione «giorni [...] lieti», in rima con *poeti*, richiama un sonetto dei *Fragmenta*, dove Petrarca celebra l'alloro poetico che nel corso della sua «breve vita mortale» gli ha procurato giorni dolorosi e piacevoli, «dì dogliosi e lieti» (anche qui in rima con *poeti*). La ripresa, se effettiva, suonerebbe fortemente ironica: se in *Consolatio* il poeta per sopravvivere è costretto a cercare un lavoro in ufficio, ad accettare un compromesso con la società che coincide con un abbassamento del registro utilizzato, il sonetto petrarchesco invece paragona, con un lessico elevato, la poesia a una donna casta che disprezza le ricchezze della vita materiale.

Arbor victoriosa triumphale,
onor d'imperadori et di poeti,
quanto m'ài fatto dì dogliosi et lieti
in questa breve mia vita mortale!

²³ Id., *Consolatio ad uxorem*, PPP, vv. 1-16. L'iniziale palinodia è poi ritrattata da Bandini, che nella quarta strofa rivendica la propria fedeltà alla poesia («mi vesto da uomo morale, / mi puntello ostinato coi versi») trasponendo i propri sogni di fama letteraria in un'ironica fantasia: il poeta immagina di viaggiare in treno con la moglie diretto a Roma, dove «Il Presidente» lo sta aspettando per premiare il suo «sonante poema nazionale», con una cerimonia che ricorda la solenne incoronazione poetica ricevuta da Petrarca al Campidoglio nel 1341.

vera donna, et a cui di nulla cale,
se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti,
né d'Amor visco temi, o lacci o reti,
né 'ngano altrui contr'al tuo senno vale.

Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, perle et robini et oro,
qual vil soma egualmente dispregi.

L'alta beltà ch'al mondo non à pare
noia t'è, se non quanto il bel thesoro
di castità par ch'ella adorni et fregi.²⁴

Ma oltre a queste possibili riprese, in *Neve e tuono* sembra agire la «gestione ironica» delle «forme istituzionali» della tradizione teorizzata da Giudici nel 1964, che coinvolge a livello più generale il linguaggio («la lingua nella sua accezione letteraria»), la prosodia e la metrica, intese «non necessariamente come sistemi rigorosi di norme, ma certo come convenzioni che contribuiscono a denotare il “genere” poetico»²⁵. Secondo Giudici un poeta che a livello di progettualità letteraria intendesse la poesia come mezzo per conoscere la realtà dovrebbe evitare un uso alienante delle «forme istituzionali», assumendole piuttosto a livello «puramente strumentale», intendendole cioè come «casseforme provvisorie, semplici simulacri di strutture»²⁶. L'innovazione del linguaggio diventa positiva e non più gratuita quando alla base c'è un progetto, un messaggio:

Da un lato siamo portati infatti ad osservare come la lingua letteraria con cui uno scrittore di versi si trova a dover operare (egli non può rifiutarla a priori) gli si presenti in qualche modo arretrata rispetto alla realtà che è suo oggetto. In ragione della novità del proprio progetto, egli la sente come impoverita di copertura aurea, menomata nella sua rispondenza a una realtà che esige nuove semplificazioni.

Di ciò lo scrittore di versi prende coscienza nell'attuarsi medesimo del suo progetto, quando, per così dire, si fa egli stesso rivendicatore della realtà, attraverso un'invenzione linguistica per molti aspetti simile al *bricolage*, arricchendo e integrando la convenzione linguistico-letteraria prevalente di elementi e usi lessicali e sintattici attinti a zone diverse e assumendoli a livello della letterarietà.²⁷

Dagli esempi citati si nota come l'arricchimento del lessico avviene attraverso un processo che da un lato recupera riferimenti della tradizione, dall'altro eleva a livello letterario parole della realtà quotidiana. Questo plurilinguismo coinvolge anche la particolare ripresa del dialetto veneto,

²⁴ F. Petrarca, *Rvf*, CCLXIII (cito da Id., *Canzoniere*, cit., p. 1035).

²⁵ G. Giudici, *La gestione ironica*, «Quaderni Piacentini», n. 19-20, 1964, in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti. 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 209. Altre «forme istituzionali» del canone sono il bagaglio culturale e ideologico dei destinatari («l'area di destinazione effettiva o supposta») e dell'autore («il sistema di riferimenti ai quali lo scrittore di versi implicitamente si richiama e richiama»), cui si aggiunge in alcuni casi anche il «tema esterno, l'occasione del progetto poetico».

²⁶ Ivi, p. 210.

²⁷ Ivi, p. 212.

«impiegato contrappuntisticamente, in integrazioni contestuali con la lingua»²⁸ (in *Mia madre cuciva tomaie*²⁹ e *2 novembre 1962*), o integralmente (in *Farfalle e vischio*³⁰). Ma se nella poesia dedicata alla madre l'uso del dialetto è di tipo “neorealistico”, negli altri due esempi Bandini rifiuta «la tentazione del rifugio nel dialetto come naturalità»³¹ e lo utilizza in modo fortemente straniante, inserendolo nella sperimentazione del modello della canzonetta in quartine di settenari, e piegandolo – soprattutto in *Farfalle e vischio* – ad esprimere contenuti estranei alla sua tradizione.

Il valore progettuale e positivo assegnato allo sperimentalismo riguardava anche l'aspetto metrico-prosodico, dove la fedeltà a forme che il campo culturale relegava ormai al passato, quali la quartina, l'endecasillabo e la rima, si legava sempre a un utilizzo ironico della tradizione, ripresa «addirittura ai suoi gradi più arcaici», come fosse «risibile liturgia, logoro supporto»:

Egli [il *bricoleur*] può infatti trovarsi nell'impossibilità di innovare o, meglio, può esser portato dal suo progetto ad esercitare l'atto innovatore in altra direzione, rovesciandolo: a innovare cioè non la forma istituzionale, ma il suo proprio atteggiamento nei riguardi della medesima, attribuendogli un ossequio, un riconoscimento, tanto chiaramente formale da apparir menzognero, ossia ironico, equivalente insomma a una sospensione o negazione di riconoscimento.³²

A confermare l'impressione di una vicinanza tra la poesia di Bandini e quanto teorizzato da Giudici nel saggio *La gestione ironica* è lo stesso autore de *La vita in versi*, che in un articolo del 1966 dedicato a Tiziano Rossi accosta «il risibile esercizio di rima» di qualche suo componimento a «qualche estrosa “facilità”» di Bandini (allora sconosciuto):

più vicine gli sono esperienze mosse da analoga ambizione anche se ancorate a temi e toni diversi (penso, per esempio, all'uso che un Sereni fa a volte di stilemi novecenteschi volutamente scontati; o al risibile esercizio di rima di certi miei componimenti; o anche a qualche estrosa “facilità” del più giovane Fernando Bandini).³³

²⁸ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, p. 412.

²⁹ In *Mia madre cuciva tomaie* il ricordo della madre che lavorava fino a tarda notte fa riemergere un commovente “lessico familiare”, formato dalle canzoncine popolari («Dove xe andato l'oseleto bello / che ciciolava dietro le passaie?») e dagli ammonimenti al figlio («No bisogna lassarse scoraiare, / doman xe festa, 'ndemo a magasin»); oltre a questi due distici, riportati in corsivo, il testo è ricco di altre frasi in dialetto in tondo («e la se alzava con la schena a tochi»; «non aveva / in scarsela che poche palanche»; «La me cusiva i gomi delle maie») o di singoli termini dialettali che sono legati al testo da legami di rima (*tomaie:passaie; martello:oseleto bello; tochi:pochi; conversare:scoraiare; magasin:magazzini; pra':carità; saltare:crosare; tomaie:maie; lissia:letizia*).

³⁰ *Farfalle e vischio* è composta da tre quartine di settenari che utilizzano una *koinè* veneta contaminata con l'italiano regionale, con un lessico in larga parte comprensibile anche ai non parlanti (non appare difatti la traduzione). Questo componimento è da ritenersi forse l'unico esempio rimasto di una sperimentazione dialettale giovanile più vasta e mai pubblicata, che sarà ripresa solo anni dopo con la silloge *In lingue morte*, uscita nell'«Almanacco dello Specchio» del 1986 e poi inclusa in *Santi di dicembre*.

³¹ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 412.

³² G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., p. 213. Dalla stessa pagina anche la citazione successiva.

³³ Id., *Intervento*, «Paragone», a. XVII, n. 192/12, febbraio 1966, p. 105.

In Bandini quindi l'innovazione del linguaggio poetico, tramite la ripresa dialettica della tradizione e di ambiti spuri, dimostra come la poesia si può rinnovare solo «per interni contrasti e pulsioni». Il momento della «degradazione», l'affossamento nella *Palus Putredinis* della modernità, centrale nella poetica dei Novissimi, deve convivere con un momento di rigenerazione, di sprigionamento di nuovi significati, utili all'uomo. Ecco come lo stesso Bandini, anni dopo, avrebbe commentato la posizione di Giudici:

È una visione dialettica di come il linguaggio poetico si rinnovi per interni contrasti e pulsioni; in modo che il momento della degradazione riesca sempre a configurarsi, nel suo rovescio, come accensione di un valore positivo, alla luce di un progetto umano. La degradazione pura e semplice come impraticabilità di qualunque senso, quale è stata attuata dalla neo-avanguardia, scontava invece questo grosso *impasse* nel suo esercizio poetico (laddove apparivano stimolanti le sue ragioni critiche): essa non lasciava intravedere alcun progetto all'interno dei materiali operati, perché la teoria del necessario attraversamento del disordine supponeva implicitamente il loro successivo abbandono in più limpido contesto storico-culturale. Materiali incontrollabili, da cui la neo-avanguardia non poteva non essere irrimediabilmente gestita, per usare l'espressione di Giudici; la loro funzionalità si evidenziava unicamente nelle ragioni esterne dell'ideologia e della poetica, più che in quelle interne al fare poetico.³⁴

In *Neve e tuono* Bandini aveva raggiunto dei risultati importanti, ma la ricerca di «esperienze estetiche capaci di non tradire le sue ansie di sincerità morale»³⁵ e forse anche il desiderio di confrontarsi con la neoavanguardia lo portarono nelle due sezioni successive a percorrere strade totalmente diverse. L'isostrofismo, l'endecasillabo e la rima, che fino a *Neve e tuono* erano rimaste le «forme istituzionali» di riferimento, rispetto alle quali c'era un continuo processo di distacco e riavvicinamento, nella sezione *Per partito preso* risultano pressoché abbandonate, a favore soprattutto del versetto lungo, adottato in 14 testi su 26, specie i più significativi, a cominciare da quello iniziale:

C'è in Italia una ditta che offre traslochi al paesaggio
e può essere chiamata a domicilio per telefono: il suo numero è sugli elenchi;
sua competenza disboscare località montane e marine
e sostituire al pino l'agave di cristallo e al faggio l'araucaria d'alluminio
(piante tropicali allevate nelle serre della speculazione edilizia).³⁶

³⁴ F. Bandini, *Introduzione* a G. Giudici, *Poesie scelte (1957-1974)*, cit., p. 20.

³⁵ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Presentazione di G. Folena, Padova, Liviana Editrice, 1966, p. 3.

³⁶ F. Bandini, *C'è in Italia una ditta...*, PPP, vv. 1-5.

Questo stravolgimento metrico rappresenta un notevole scarto rispetto alla produzione precedente: a prima vista difatti questa soluzione appare come una drastica e inaspettata apertura al «presente», al mare dell'oggettività di cui aveva parlato Italo Calvino, al «magma» luziano che per essere compreso sembra necessitare un allargamento delle maglie del verso e un lessico appartenente alla comunicazione quotidiana. Ma, superata la sorpresa iniziale, ci si accorge che, nonostante l'assenza della rima e di una prosodia tradizionale, il discorso del poeta si regge ancora sulla metrica, una metrica più personale ma non per questo meno difficile.

Il saggio *Riflessioni sul "vers libre"* di Thomas Eliot permette forse di capire come soluzioni così diverse da sembrare opposte, quali l'allusione alla quartina rimata e l'utilizzo del versetto lungo, possano essere considerate due facce della stessa medaglia. In questo scritto il poeta angloamericano intendeva smascherare la moda del verso libero, sostenendo che «non esiste distinzione tra verso tradizionale e *vers libre*. Esistono soltanto buoni versi, cattivi versi, e il caos»³⁷. In particolare egli affermava che la vera poesia non nasce da una rigida applicazione delle regole metriche, produttrice il più delle volte di risultati mediocri, ma da un loro libero utilizzo:

il verso più interessante della nostra poesia è stato creato o prendendo una forma molto semplice come il pentametro giambico e staccandosene continuamente, oppure partendo da una totale mancanza di forma e cercando di crearne una estremamente semplice. È questo contrasto tra fissità e fluire, questa impercettibile evasione dalla monotonia che è la vera vita del verso.

Se in *Neve e tuono* la poesia di Bandini operava per allusione a una metrica tradizionale che rimaneva fortemente percepibile, nelle sezioni *Per partito preso* e *Difesa* il procedimento appare rovesciato, ossia partendo da un linguaggio ai limiti del prosastico, da una versificazione non accentuativa, dall'assenza di rime, insomma da un'apparente «mancanza di forma», l'autore cerca di «crearne una estremamente semplice». Questa operazione per Eliot è tutt'altro che facile:

rifiutare la rima non è semplificarsi la vita, al contrario richiede una tensione molto più severa nei confronti del linguaggio. Una volta rimossa l'eco rassicurante della rima, si fa subito evidente dove si è riusciti e dove si è mancati nella scelta delle parole, nella struttura della frase, nell'ordine che si dà loro. Rimossa la rima, il poeta si trova subito di fronte la misura della prosa. Rimossa la rima, scaturisce dalla parola una musica eterea, che si era prima limitata a cinguettare inosservata nel regno della prosa. Ogni rima vietata smaschera l'indolenza di Michelacci poetici.³⁸

Rinunciando alle risorse della rima e della prosodia tradizionale, Bandini sperimenta una diversa tipologia di metrica, che ha come modello il versetto biblico, dove rispetto al canonico ritmo accentuativo prevale un ritmo sintattico, modulato dall'uso del parallelismo e di figure legate

³⁷ T.S. Eliot, *Riflessioni sul "vers libre"*, in Id., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1986, p. 718.

³⁸ Ivi, pp. 713-714 e 717-718.

all'accumulazione e alla ripetizione. Lo stile del versetto biblico era già stato ripreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento negli Stati Uniti da Walt Whitman e in Francia da Paul Claudel e Charles Peguy, autori che avevano influenzato l'opera poetica di alcuni vociani a cominciare da Pietro Jahier: Claudel, Peguy e Jahier sono nomi importanti nella formazione intellettuale e poetica del «cristiano inquieto» Bandini, la cui prima testimonianza lirica, come visto, è forse debitrice della fenomenologia claudeliana, mentre il suo interesse per Jahier è dimostrato dal saggio dedicatogli nel 1980³⁹. Ma oltre a questi esempi si deve aggiungere la possibile influenza delle traduzioni prosastiche dell'innologia cristiana, a cominciare dall'opera di Sant'Ambrogio – il cui inno *Ad galli cantum* viene citato in PPP 18 – e Prudenzio.

Caratteristica del poemetto è una forte eterogeneità formale tra i vari componimenti, dovuta alla capacità riconosciutagli da Raboni di «porsi ogni volta il problema di quali strumenti – quali moduli sintattici e metrici, quale tonalità, quale punteggiatura, quale lingua persino – adibire alla [...] realizzazione espressiva»⁴⁰ dei contenuti proposti. Lo stesso Raboni nella recensione faceva una classificazione delle forme metriche adottate nel libro («strofette, verso lungo, prosa ritmica, prosa, strofette»), che Rodolfo Zucco riprende in una descrizione delle forme di *Per partito preso*:

Scorrendo le pagine della plaquette con questa griglia classificatoria sott'occhio, nella sezione eponima cadranno sotto la dicitura «strofette» i testi ai nn. 2 (dove però il quarto verso ha quattordici sillabe, e il settimo venti), 4 (anche questo con frequenti versi lunghi), 5, 10, 11, 17, 19, 23 (aperto da tre tredecasillabi); sotto quella di «verso lungo» quelli ai nn. 7 [...], 12, 24; sotto quella di «prosa» il n. 6 [...]; sotto quella di «prosa ritmica» (quello che qui invece si dice, fin dal titolo, *verso lungo*) i quattordici restanti.⁴¹

Come si ricava da questo computo, più di un quarto dei componimenti della *suite* rientra tra le «strofette», ossia si basa ancora sull'allusività a metri della tradizione: il testo n. 5 riprende in modo del tutto inedito la struttura del sonetto, che appare riconoscibile nella canonica suddivisione in due quartine e terzine⁴², ma totalmente rinnovato nella struttura e nella tipologia stessa delle rime.

La sola volta che uccidemmo un uomo
ci confessò di chiamarsi Hans,
di essere studente di economia
in una città della lega anseatica.

³⁹ F. Bandini, *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena*, Modena, Stem-Mucchi, 1980, pp. 513-524; poi in «Cultura neolatina», XLI, 1982, 1-2, pp. 117-128.

⁴⁰ G. Raboni, *Tre libri di poesia*, cit., p. 150.

⁴¹ R. Zucco, *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, «istmi», 17-18, 2006, pp. 259-277.

⁴² «Da innumerevoli endecasillabi e sonetti nasce una coscienza o attesa o “cavità” dell'endecasillabo o sonetto», per cui «basta, ad esempio, che versi o anche solo frammenti di righe, si raggruppino a simulare le due quartine e le due terzine perché lo “spettro” del sonetto si sovrapponga alla pagina» (F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 331 e n).

Cadevano le pigne con un tonfo sul muschio
e noi stringevamo nella mano il revolver.
Fu giustiziato da noi come spia
Hans che piangeva tutto sporco di polvere.

E lo sparo zitti le cavallette
e una striscia di sangue gli uscì dalla bocca
serpeggiando tra gli aghi dei pini.

Per questo usiamo troppe parentesi
e la mano indecisa non tocca
la maniglia della porta per aprire.

Allusivo al canone è anche il tendenziale avvicinamento alla misura endecasillabica: si contano quattro endecasillabi regolari (vv. 1, 3, 7, 9), due doppi settenari regolari (vv. 5, 10) e uno “liberato” (v. 6), quattro decasillabi (vv. 2, 11, 12, 13), tre dodecasillabi (vv. 4, 8, 14). La struttura delle rime invece è totalmente estranea alle casistiche legittimate dalla tradizione: le quartine sono legate tra loro dalla rima *economia:spia* e dalla quasi assonanza *uomo:muschio*, mentre al loro interno presentano delle rime ricercate e difficili come *Hans:anseatica* e *revolver:polvere*. Le terzine sono unite dalla rima *bocca:tocca*, cui si può aggiungere l'imperfetta *cavallette:parentesi* e la semi-asonanza *pini:aprire*. Il particolare schema del sonetto – accettate le particolarità riscontrate – risulterebbe essere così ABCB ADCD EFG EFG, con una fusione quindi tra ritmo infrastrofico della poesia tradizionale e quello interstrofico della poesia popolare⁴³.

Oltre al sonetto, nella sezione *Per partito preso* sono presenti altre «strofette», che appaiono diverse da quelle di *In modo lampante* e *Neve e tuono*: si nota difatti il mancato utilizzo della quartina rimata e la presenza delle figure di ripetizione e accumulazione tipiche dei versetti lunghi. Rispetto alle quartine prevalgono le strutture in terzine (più o meno regolari), caratterizzate dalla polimetria e dall'assenza di rime, come nei testi n. 2 (3-3-3-3), n. 4 (3-3-3-4), n. 7 (3-3-1), dove si ha la variante tipicamente fortiniana del verso finale isolato⁴⁴, e n. 17 (4-2-3-3-5-3). Gli unici testi in quartine sono i n. 11 (4-4-4-4) e 19 (4-5-4-4), in cui comunque l'elemento strutturale principale non è la rima, quanto l'utilizzo di figure di ripetizione che legano tra loro le varie strofe. Si consideri ad esempio il testo n. 11:

⁴³ Questo testo è confrontabile con analoghe riprese fortemente stranianti, come il *Falso sonetto* di Franco Fortini (da *Poesia e errore* del 1959), dove la struttura canonica è disattesa per la presenza del *capfin* che unisce tutte le unità sottostrofiche e di due rime identiche che legano le quartine alle terzine, secondo lo schema ABAB BCDE EFG (g)FCH: «Debole spirito, alito tenace / ch'abiti dove più buia è la mente, / dove ogni grido scende nella pace / e i giorni chiusi, l'erbe e visi spenti, // tu non lasciarmi ora che intendo quanti / pochi anni ancora andrò così nel giorno. / Parte di me già copre l'ombra; e sperde / il vero, se le mani tendo, in polvere. // Tu appena un fiato sei della mia polvere. / Come alle fronde ferme nelle notti / d'afa dall'aria sottili parole, / parole ancora dal fondo dei sonni / so che anzi l'alba mi rechi. Ma il giorno / non le ritrova e non le riconosco» (F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 121). Si noti anche qui la presenza della parola-rima *polvere*.

⁴⁴ Questo modulo è presente ad esempio nelle poesie *Foglio di via*, *E guarderemo* della raccolta giovanile *Foglio di via*.

Ci saranno stelle nel cielo
se quaggiù ci saranno ciglia.
Ci saranno giorni chiari
se quaggiù ci saranno pupille.

Ci saranno tepori
se quaggiù ci sarà pelle.
Ci saranno baci
se quaggiù ci saranno bocche.

Ci saranno nuvole
se quaggiù ci saranno capelli.
Ci saranno more
se quaggiù ci saranno mani.

Bocche, mani, pupille
durate in eterno!
Ci saranno lacrime
se quaggiù ci saranno ciglia.

Questi esercizi sono accostabili ad alcuni componimenti dei *Frammenti lirici* di Rebora – oggetto proprio in quel periodo di un accorto studio stilistico da parte di Bandini – che all'interno della struttura poemica hanno la funzione di controbilanciare l'arduo e intricato impasto linguistico e contenutistico dei testi più importanti: è il caso del Frammento XXVII, dove «l'apertura *È di me parte* viene ripetuta quattro volte, in testa a quattro quartine di schema ABaB fuse nel monoblocco del componimento»⁴⁵, o della seconda parte del Frammento XIII, in cui lo stesso modello di frase si rinnova per tre distici, fino allo scioglimento finale.

Quando si nutre il cuore
un nulla è riso pieno,
quando s'accende il cuore
un nulla è ciel sereno:
quando s'eleva il cuore
all'amoroso dono,
non più s'inventan gli uomini, ma sono.⁴⁶

Bandini riconosceva nel parallelismo di questi versi un «fenomeno di cadenza interiore», operante secondo una «necessità tutta musicale» che sfruttava le ripetizioni e il «ritmo dei periodi», e che poteva essere considerata un'estrema rilettura del modello della canzone libera leopardiana.

Il parallelismo sarà quindi in Rebora un fenomeno di cadenza interiore. Sarà anche il motivo che giustificherà le sue forme metriche allorché sembrano improvvisamente raggrumarsi in nuclei operosi, non per una regola esterna ma per una necessità tutta musicale che gioca sulle

⁴⁵ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 26.

⁴⁶ C. Rebora, *O sciolta alla montagna...*, *Frammenti lirici*, XIII, vv. 7-13, in Id., *Le poesie*, cit., p. 34.

parentele semantiche e sul “ritmo dei periodi”. Sono queste le sue variazioni sul modello della canzone leopardiana che Rebora più ama.⁴⁷

La figura del parallelismo in Bandini diventa «fenomeno di cadenza interiore» anche nei componimenti in versi lunghi, che costituiscono la novità più interessante del poemetto. Questo metro è stato oggetto dell’approfondito studio *Com’è fatto il verso lungo di Fernando Bandini* di Rodolfo Zucco, secondo cui la sua adozione rispondeva alle nuove istanze poetiche dell’autore.

Il massimo di apertura lessicale si ha con l’assunzione di istanze narrative, argomentative, aforismatiche che si verifica in *Per partito preso*. Si pone dunque la necessità di uno strumento metrico non limitato dalle strutture del verso tradizionale, e nello stesso tempo in grado di contenere la deriva del discorso verso la prosa. La soluzione è il versetto lungo [...] che ha le sue fonti nel linguaggio biblico [...], in Claudel e in Jahier.⁴⁸

L’adozione del versetto lungo da un lato guardava dunque a una tradizione amata da Bandini, la poesia di Claudel, Peguy e Jahier, dall’altro inevitabilmente si confrontava col verso lungo «atonale» che Sanguineti aveva adottato in *Laborintus* e negli *Erotopaegnia*, i due poemetti del 1956 e del 1960 largamente antologizzati nel volume dei *Novissimi*⁴⁹. Nelle note a *Laborintus* Giuliani definiva il verso di Sanguineti un «recitativo drammatico il cui svolgimento poggia su un fondo di armonicità naturale, mentre il ritmo è assorbito dalla sintassi e dagli choc semantici»⁵⁰: questa struttura metrica «atonale» permetteva così «il libero rispecchiamento soggettivo», per cui alle lacerazioni psichiche dell’uomo dimidiato corrispondevano l’intersecazione di vari piani del discorso, un ardito *pastiche* linguistico e un linguaggio babelico tendente all’afasia.

Il versetto lungo di Bandini si distanzia notevolmente dal discorso destrutturato di Sanguineti, la cui presenza all’interno di *Per Partito Preso* viene esorcizzata con l’ironico riferimento contenuto in PPP15 («Ora smettila di piangere, cuoricino burroso, o ti chiamo l’uomo nero oppure Sanguineti, / l’uomo nero col sacco o Sanguineti con le sue parentesi che sono ferri chirurgici»⁵¹), di cui Mengaldo si ricorderà nell’antologia *I poeti del Novecento*: «le incisioni delle celebri parentesi (i “ferri chirurgici”, come è stato detto da un altro poeta)»⁵².

⁴⁷ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 26.

⁴⁸ R. Zucco, “E Bandini?”. *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 68. Cfr. quanto dice Mengaldo: «una realtà sempre più rugosa richiede altri parametri di resoconto e interpretazione» (P.V. Mengaldo, *Introduzione a Id., Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. XXV).

⁴⁹ La fascetta editoriale di *Opus metricum*, che raccoglieva i due poemetti, li definiva «l’esempio più rivoluzionario della poesia sperimentale»: cfr. Edoardo Sanguineti, *Opus metricum 1951-1959*, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1960. Il volume faceva parte della collana «Quaderni del Verri», diretta da Luciano Anceschi.

⁵⁰ Cfr. *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1965², p. 97. Presupposto teorico del verso atonale è il saggio di Charles Orson *Projective verse*, tradotto nel primo numero del «Verri» del 1961.

⁵¹ F. Bandini, *Ora smettila di piangere, cuoricino burroso...*, PPP, vv. 1-2.

⁵² P.V. Mengaldo, *I poeti del Novecento*, cit., p. 953.

Nei testi in versetti lunghi è possibile rintracciare talvolta la presenza nascosta di versi tradizionali (soprattutto in PPP 8), suggestioni esametriche o modulazioni ritmiche ravvicinate, in particolare nelle sedi liminari, all'inizio o alla fine⁵³: questi esempi però confermano l'osservazione di Eliot per cui «il fantasma di una qualche metrica potrà sempre aleggiare tra le pieghe anche del più libero dei versi; riapparirà minaccioso se ci assopiamo; magari scomparirà se siamo desti»⁵⁴.

Il saggio di Zucco parte proprio dalla constatazione di come non sia tanto «la presenza di cripto-versi a costituire un elemento di significativa ricorsività, quanto il ritorno – chiaramente riconoscibile – di una struttura binaria»⁵⁵, di una ripetizione giocata sul parallelismo. Il critico ha dimostrato che la «pertinenza metrica» del versetto lungo non è legata tanto alla tradizionale scansione sillabica, quanto a una segmentazione di tipo sintattico:

Il metro utilizzato da Bandini in questi due testi [*Il pane e I proverbi italiani* di *Memoria del futuro*] prevede l'uso di versi di misura metrico-sillabica discontinua (dalle diciassette alle quarantotto sillabe), negando dunque pertinenza metrica alla lunghezza del verso. Tali versi sono sintatticamente bipartiti in due emistichi. La bipartizione può essere replicata all'interno degli emistichi, ma anche del tutto elusa da una strutturazione sintatticamente continua del verso. Il collegamento tra linee si dà come rima e/o come parallelismo anaforico (la formulazione è volutamente generica: la prima forma è, in Bandini, un *hapax* metrico).⁵⁶

Secondo Zucco il versetto lungo è spesso scomponibile in emistichi di lunghezza diversa, tra cui si crea un rapporto non più di carattere rimico o prosodico, ma di tipo retorico, basato sul parallelismo caratteristico del linguaggio poetico biblico: già Vigilio Mattevi nel saggio *Biblicità del linguaggio poetico di Jahier* aveva dimostrato come la metrica libera di Jahier avesse ripreso il «*parallelismus membrorum*, il quale consiste nella spartizione di ciascun verso in due o più colon o membri, oppure in uno sdoppiamento del pensiero poetico in due o più versi», che «costituiscono delle variazioni sullo stesso concetto e si trovano almeno in una certa simmetria tra loro». Mattevi classificava tre tipologie diverse di parallelismo:

Il concetto espresso nel primo verso può essere o ripetuto con parole simili, equivalenti, nel secondo (parall. sinonimo), o illustrato con la esposizione del suo contrario (parall. antitetico), o semplicemente proseguito come un ampliamento, un séguito o completamento (parall. sintetico o

⁵³ Ad esempio in PPP 1 il verso iniziale può essere inteso come esametro barbaro, con la caratteristica uscita dattilica («C'è in Italia una ditta | che offre traslochi al paesaggio»); il primo emistichio del v. 11 è occupato da un endecasillabo con accenti di 1^a-4^a-7^a-10^a, che accompagna un'apertura lirica, subito abbassata nel secondo emistichio («e nelle grigie giornate d'inverno | i camini sveltano e mormorano»); il verso finale è composto da un settenario e un decasillabo manzoniano, versi canonici che segnalano la conclusione: «tutto si guasterà e verrà rigettato nel ciclo». Sempre nel testo n. 1 sono poi riconoscibili dei parallelismi ritmici in versi contigui, come il comune attacco ad anfibrachi dei vv. 7-8-9.

⁵⁴ T.S. Eliot, *Riflessioni sul "vers libre"*, cit., p. 716.

⁵⁵ R. Zucco, *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, cit., p. 261.

⁵⁶ Ivi, pp. 263-264. L'analisi di Zucco ha come punto di riferimento *Memoria del futuro*, dove oltre a una scelta del poemetto *Per partito preso* sono raccolti altri due componimenti in versetti lunghi, *Il pane* (dove si ha l'*hapax* metrico dei versetti in rima tra loro) e *I proverbi italiani*. Pertanto il computo del numero di sillabe dei versi della *plaque* è diverso: si va da un minimo di 9 (nel testo n. 8) a un massimo di 43 (nel testo n. 21).

progressivo). Ad ampliare ulteriormente le possibilità di varianti di tale ritmo, per così dire, del senso e del significato, si deve aggiungere che le parti poste in parallelismo possono essere anche più di due, tre, quattro, e anche di più. Ognuno dei tre tipi di parallelismo, quindi, può essere bimembre o doppio, triplo, quadruplo, ecc. I versi della Bibbia, in tal modo, si dividono in parti corrispondenti o si alternano simmetricamente tra loro per il significato, e producono nello stesso tempo una certa armonia non determinata dalla quantità, né dal numero delle sillabe, ma dal numero degli accenti grammaticali principali; armonia che l'orecchio, specialmente se familiarizzato, non può fare a meno di cogliere.⁵⁷

Partendo dalla catalogazione di Mattevi, Zucco riporta esempi delle tre tipologie di parallelismi tratti dai versetti lunghi di Bandini, la cui scomponibilità sintattica viene segnalata dall' "a capo". Molto frequente è anzitutto il parallelismo sinonimo, dove i diversi *cola* ripetono lo stesso concetto sdoppiandolo in due immagini simili:

e sostituire al pino l'agave di cristallo e al faggio l'araucaria d'alluminio	(PPP 1, 4)
noi fare case più giuste e città più trasparenti	(PPP 3, 6)
e talvolta mi pareva che in quelle voci ci fosse uno spaventato stupore, mi pareva di udire delle grida	(PPP 9, 12)
Per partito preso le fragole continuano a crescere e i frutti di rosa selvatica arrossano le siepi	(PPP 26, 1)

Riprendendo le parole di Mattevi, «si vede come ogni verso sia autonomo e concluso in sé, anche se richiamato nel verso o stico successivo; assieme, svolgono il pensiero poetico sdoppiato in due aspetti che “se non ripetono la medesima idea, ne contengono almeno due molto affini”»⁵⁸. Del parallelismo fondato sull'antitesi, caratteristico del libro dei *Proverbi* e «adatto al carattere sentenzioso della poesia didascalica e gnomica»⁵⁹, Zucco riporta solo due esempi:

e per fortuna l'acqua non è sangue ma soltanto idrogeno ossigeno e sali	(PPP17, 10)
Noi tendiamo allo schema e lo schema ci risponde come una lente incrinata	(PPP 19, 4)

Il terzo tipo di parallelismo è quello sintetico, in cui la duplicazione di immagini permette il completamento logico di un concetto o la sua prosecuzione. Secondo Zucco questo è il caso più presente in Bandini:

⁵⁷ Tutte le citazioni sono tratte da Vigilio Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», I, 1, 1972, pp. 80-81 e 82.

⁵⁸ Ivi, p. 82. Il virgolettato proviene da David Castelli, *Della poesia biblica*, Firenze, Le Monnier, 1878.

⁵⁹ V. Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, cit., p. 83.

cosicché nelle celle nascono bambini dai visi paffuti
e le madri invecchiano e diventano isteriche (PPP 1, 10)

piantano impalcature,
fanno emboli controllando il bollettino dei valori dell'oro (PPP 3, 3)

io ti faccio arrivare i marziani,
io ti spiego il segreto dei quattro cavalli dell'Apocalisse (PPP 12, 9)

A questo particolare sviluppo logico del discorso del poeta, basato sul parallelismo, corrisponde una sintassi che si regge su costruzioni prevalentemente paratattiche, da cui dipendono solo subordinate del tipo più elementare, come gerundive o relative, o semplici enunciati giustapposti attraverso un complemento (cfr. PPP 22, 2: «spiagge per un'estate-albicocca, *con* piedi bruni che si muovono [...]»). Lo stesso Bandini riscontrava una simile costruzione della frase in Rebora, la cui sintassi scandita da fitte accumulazioni (riscattata però dalla forza espressiva e inventiva del verbo) era associata allo «stile tettonico della pittura»:

Tutto questo in costruzioni paratattiche, con asindeto e no, dove le rare subordinate sono rette dal gerundio, o sono relative con *che* e *dove*, in funzione di contemporaneità con la principale. Questa sintassi reboriana è fortemente giustappositiva e segmentata nei suoi elementi paratattici perché ogni verbo è carico di forte significazione e si costruisce un senso autonomo sapientemente inserito, attraverso parole ricche di suono, nelle strutture metriche.⁶⁰

Aspetto interessante è il copioso utilizzo del gerundio, che lo stesso Bandini recentemente ha valutato come una prova evidente di quanto il linguaggio poetico italiano del secondo Novecento sia stato influenzato dalla poesia anglosassone, a cominciare dall'opera di Eliot⁶¹ e Pound:

Sono da mettere in rilievo anche altri fenomeni che evidenziano la centralità della lettura di poeti inglesi e americani nel Dopoguerra, lettura che sostituisce quella dei francesi che nei decenni precedenti era stata dominante; come l'uso del gerundio in forme straniate e anomale rispetto alla norma dell'italiano, ricche di *nuances* inedite, che meriterebbero di per se stesse una tesi di laurea in storia della lingua poetica. Come sempre le traduzioni poetiche, nel momento in cui realizzano la ritrascrizione di un testo, inducono anche riflessi inaspettati sulla lingua. La presenza di questo gerundio è molto ampia in Raboni e nel Sereni dagli *Strumenti umani* in poi.⁶²

⁶⁰ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., pp. 24-25. Mattevi nel suo saggio citava proprio queste considerazioni di Bandini a proposito dei gerundi che caratterizzano la sintassi paratattica di Jahier (cfr. V. Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, cit., p. 96n).

⁶¹ Emblematico della frequenza del gerundio nella poesia in lingua inglese è l'incipit di *The Waste Land*, dove il gerundio ricorre quasi in ogni verso, creando una neenia che attrae anche il termine *spring* del v. 4: «April is the cruellest month, *breeding* / Lilacs out of the dead land, *mixing* / Memory and desire, *stirring* / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, *covering* / Earth in forgetful snow, *feeding* / A little life with dried tubers» (T.S. Eliot, *The Waste Land*, vv. 1-7). Non è un caso che Luigi Bertì nella sua traduzione per Guanda abbia sostituito i gerundi con l'indicativo presente: «Aprile è il più crudele dei mesi, genera / Lilla dalla terra addormentata, confonde / Ricordo e desiderio, risveglia / Oscure radici con la pioggia di primavera [...]» (*Poesie* di T.S. Eliot, traduzione e prefazione di Luigi Bertì, III edizione aumentata e riveduta, Bologna, Guanda, 1949, p. 57).

⁶² F. Bandini, *Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni*. Atti del Convegno di Studi. Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 16.

«L'uso del gerundio in forme straniate e anomale» è frequente in *Per partito preso*: in PPP3 ad esempio la ripetizione ravvicinata di tre gerundi rientra nella triplice serie di parallelismi trimembri su cui è strutturato il componimento, che descrive dapprima l'azione dei «guastatori di giardini» (1a, 1b, 1c) poi le conseguenze sulla popolazione (2a, 2b, 2c), cui viene sottratta la possibilità di decidere del proprio futuro (3a, 3b, 3c). Questo triplice parallelismo, formato da tre proposizioni all'indicativo, tre gerundive e tre infinitive rette da una relativa, contribuisce a creare un effetto di climax che sfocia nel versetto finale (un doppio ottonario):

Uomini in cappello nero [1a] stampano ombre
provvisorie sui prati,
[1b] piantano impalcature, [1c] fanno emboli [2a]
controllando il bollettino dei valori dell'oro,
[2b] rubando ai figli dei figli il gusto della mela ranetta,
[2c] rubando a noi una parte dei giorni che avremmo
potuto [3a] mordere incuranti dei cali di borsa,
[3b] noi fare case più giuste e [3c] città più trasparenti.⁶³

I verbi al gerundio si ripetono in modo insolito anche nei versi di PPP 9, dove allontanano la proposizione principale («trascorrevo notti infelici») attraverso una fitta iterazione a chiasmo («avendo commesso»; «essendomi accostato»; «accostandomi»; «avendo commesso») che diventa vera *mise en abime* del vortice di paura creatosi nella mente del fanciullo, ossessionato da un martellante senso di angoscia.

Da bambino, avendo commesso sacrilegio, essen-
domi accostato alla mensa eucaristica in
peccato mortale
(per timore che non accostandomi alla mensa eu-
caristica il mio maestro capisse che ero in
peccato mortale),
avendo commesso sacrilegio trascorrevi notti in-
felici e piene di paura
e aspettavo la fine del mondo (perché ero convinto
che la fine del mondo fosse ormai prossima)⁶⁴

I fenomeni di parallelismo che Zucco ha analizzato sotto l'aspetto metrico-sintattico caratterizzano *Per partito preso* anche sotto l'aspetto retorico: la fitta rete di ripetizioni crea un ritmo interno alla poesia, che si appoggia non più su schemi ripresi dalla tradizione bensì sulle parole del testo. La retorica classica difatti ha sempre assegnato un ruolo importante alle figure di ripetizione, considerandole un mezzo privilegiato per raggiungere un'«*amplificatio* emozionale»:

⁶³ Id., *Ma intanto dalle Cevenne a Capo Passero...*, *Per partito preso* 3, PPP, vv. 2-6.

⁶⁴ Id., *Da bambino, avendo commesso sacrilegio...*, *Per partito preso* 9, ivi, vv. 1-4.

La ripetizione dell'uguale è la collocazione ripetuta di una parte di frase già usata nel discorso e serve all'*amplificatio* emozionale. Bisogna qui distingue[re] l'uguaglianza completa dall'uguaglianza meno rigida e più mitigata. La mitigata modificazione dell'uguaglianza è un fenomeno di transizione che porta all'accumulazione. Le figure della ripetizione arrestano la corrente dell'informazione e concedono il tempo di «gustare» emozionalmente il contenuto dell'informazione che viene appunto accentuato e messo in evidenza per l'importanza che deve assumere.⁶⁵

Ricorrendo a queste figure Bandini eleva il tono del suo discorso, senza scadere nello stile impegnato in auge nel dopoguerra. Nelle poesie della sezione *Per partito preso*, sia tra i componimenti in versetti lunghi che in quelli più tradizionali, sono presenti varie figure di ripetizione, a cominciare dall'anafora:

Ma i pettirossi *si avvicinano* fiduciosi alla casa dell'uomo
dove c'è un water-clos,
si avvicinano al mese dell'ultimo tuono (PPP 2, 7-9)

e *qualcosa* si rompe in te,
qualcosa simile all'addome (PPP 8, 8-9)

Forma particolare dell'anafora può essere considerato il polisindeto, ossia la coordinazione sintattica di alcuni enunciati mediante congiunzione:

e sono sicuro di aver già letto questo strano alfabeto [...]
e aver già sentito questo odore di fritto [...]
e aver provato il senso di unto [...] (PPP 14, 4-6)

e vidi un autoblindo [...]
e dalla botola emergeva [...]
e l'autoblindo sbandò [...] (PPP 20, 9-11)

In alcuni casi l'anafora produce un effetto di climax:

ma poiché non c'era che quel silenzio senza scosse
stavo attento alle *voci* dei passanti
e talvolta *mi pareva* che in quelle *voci* ci fosse uno
spaventato stupore, *mi pareva* di udire delle
grida (PPP 9, 11-12)

Dio, *non* bastava una scopa, *non* serviva uccidere il
ragno,
non era sufficiente picchiare coi pugni sul muro
perché se ne andassero (PPP 16, 5)

⁶⁵ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 132. Un rinnovato interesse per gli studi sulla retorica e la sua applicazione alla letteratura del Novecento caratterizza proprio la scuola di Gianfranco Folena: cfr. *Attualità della retorica*. Atti del I Convegno Italo-Tedesco (Bressanone, 1973), Parole introduttive di G. Folena, Padova, Liviana, 1975 e *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno Italo-Tedesco (Bressanone, 1975), a cura di Daniela Goldin, Premessa di G. Folena, Padova, Liviana, 1979.

Nel primo esempio la mente spaventata del ragazzo avverte nelle voci dei passanti una minaccia di pericolo crescente, prima uno «spaventato stupore», poi delle «grida»; in PPP 16 l'accumulazione di tre sinonimi («non bastava [...], non serviva [...], / non era sufficiente») accompagna invece con un crescendo di foga i tentativi infruttuosi di cacciare le presenze nascoste nella stanza. Attraverso l'anafora si può anche esprimere una sorta di *correctio*⁶⁶:

e aver provato il senso di unto che danno i nastri
delle *alghe* quando si avvolgono alle dita dei
piedi, (forse allora non erano *piedi*,
e forse le *alghe* non erano *alghe*). (PPP 14, 6-7)

Si ha poi il caso della ripresa esplicativa, attraverso cui avviene una precisazione del contenuto dell'affermazione precedente:

e aspettavo *la fine del mondo* (perché ero convinto
che *la fine del mondo* fosse ormai prossima) (PPP 9, 4)

Ora smettila di piangere, cuoricino burroso, o ti
chiamo l'*uomo nero* oppure *Sanguineti*,
l'*uomo nero* col sacco oppure *Sanguineti* con le sue
parentesi che sono ferri chirurgici (PPP 15, 1-2)

[...] la Serbia è *come il mar dei Sargassi*,
una zona di calme correnti circolari, l'occhio di un
ciclone storico
generato dalla zuffa dell'est e dell'ovest, dove
galleggiano rottami *come nel mar dei Sargassi* (PPP 21, 3-5)

Molto più rara ma comunque presente l'epifora, ossia la ripetizione di una o più parole alla fine di enunciati successivi:

[...] e strizzando lo spermaceti stringeva le *mani dei
suoi simili*, e nel profumo che si spandeva dalla
tinozza non distingueva più l'inebriante sperma della
balena dalle *mani dei suoi simili*, [...] (PPP 6)

ed esse, le devote a Saint-Tropez coi culetti stretti
nei calzoni e *i ventri dorati*
percepiscono qualcosa, nel passaggio da stagione a
stagione, che a noi è sfuggito,
qualcosa che per essere inteso aveva bisogno di una
sensibile valvola
com'è appunto un ombelico *in un ventre dorato*. (PPP 13, 9-12)

⁶⁶ La *correctio* precipuamente dovrebbe essere intesa come un «chiarimento semantico» che «si offre in forme svariate e in due tipi principali: come contrapposizione [...] e come miglioramento: “p o piuttosto / per meglio dire ecc. q”» (B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997², p. 240). Qui in realtà il dubbio che riguarda il primo termine rimane volutamente sospeso.

Nell'ultimo esempio si avverte anche l'uso del poliptoto, ossia la ripresa della stessa parola con funzioni sintattiche diverse (*i ventri dorati / in un ventre dorato*) o, nel caso dei verbi, con una diversa flessione. Questa particolare figura della ripetizione si può ritrovare anche in altri casi:

(gli alberi, <i>intendo</i> , i cani e gl'insetti) e nemmeno, <i>s'intende</i> , l'uomo	(PPP 4, 2-3)
Scampò alla morte Samuele che nel Pequod <i>strizzava</i> lo spermaceti nel grande tino per ren-derlo fluido, e <i>strizzando</i> lo spermaceti [...]	(PPP 6)
[...] lascia <i>cadere</i> minuscoli semi: e <i>cadono</i> i nostri semi di parole [...]	(PPP 8, 9-10)
Siamo <i>dentro alle cose e con le cose</i> e non c'è immagine <i>senza le cose</i>	(PPP 25, 2)

Altri espedienti particolari sono la figura etimologica,

Il bambino dalmata <i>gridò</i> «mamma» e il suo <i>grido</i> era un ciottolo	(PPP 10, 1-3)
io te la <i>metto</i> sotto il naso, cuoricino burroso, perché la <i>smetta</i> di frignare [...]	(PPP 15, 16-17),

e la dittologia, caratteristica della tradizione lirica italiana: «priva di occhi e di mani» (PPP 8, 2); «diaframma dei sensi o del cuore» (PPP 8, 5); «Ti tendi e ti afflosci» (PPP 8, 6); «semi di parole e di nervi» (PPP 8, 10); «scritto [...] dalle onde e dal vento» (PPP 14, 4); «ti liberavi di crucci e sconfitte» (PPP 19, 15). In particolare la dittologia «diaframma dei sensi o del cuore» (e varianti, come «nei miei occhi e nel cuore» di *2 novembre 1962*) può essere considerata di derivazione leopardiana: lo stesso Bandini nella sua edizione dei *Canti* annoterà che nel recanatese «la parola *sensò* [compare] quasi sempre in una coppia»⁶⁷, citando come esempio *Le ricordanze*, vv. 172-3: «i miei teneri *sensi*, i tristi e cari / moti del *cuor*».

Molto frequente è poi l'anadiplosi, ossia la ripetizione dell'ultima parte di un segmento nella prima parte di quello successivo, riscontrabile sia nella sua forma semplice (con un rapporto di dipendenza sintattica tra i due enunciati)

Ci vorranno giorni e giorni per lavare questa <i>colpa</i> che non è <i>colpa</i> né mia né tua	(PPP 7, 1-2)
--	--------------

⁶⁷ F. Bandini, *Note a G. Leopardi, Canti*, cit., p. 173n.

sia in quella cosiddetta «appositiva»⁶⁸, dove il secondo membro non dipende dal primo:

per tutto il *fascismo* che ci brulica sotto
come un formicaio nascosto dall'erba:
fascismo nell'occhio della quaglia tremante (PPP 7, 4-6)

Si verifica anche il caso previsto da Lausberg di una «realizzazione poliptotica» dell'anadiplosi, sul modello dell'esempio virgiliano da lui citato: «*si canimus silvas, silvae sint consule dignae*»⁶⁹. La ripetizione può legare due verità in contrasto tra loro,

Noi tendiamo *allo schema* e *lo schema* ci risponde
come una lente incrinata (PPP 25, 4)

oppure accompagnare il passaggio dal senso letterale al senso figurato di una certa immagine; nel primo esempio citato la campanula diventa metafora della poetica dell'autore, nel secondo i semi dell'anguria sono paragonati ai «crucci» e alle «sconfitte» di cui il padre sapeva liberarsi gustando il succo della vita:

lascia *cadere* minuscoli *semi*:
e *cadono* i nostri *semi* di parole [...] (PPP 8, 9-10)

Come ridevi e sputavi i semi
come ti liberavi di crucci e sconfitte (PPP 19, 14-15)

La figura dell'anadiplosi associata all'anafora può produrre chiasmi (creando una struttura del tipo x...y / y...x /):

Molti uomini che *ti hanno conosciuto* si dimenticheranno di te
ma la terra non può dimenticarti non *avendoti mai conosciuto*, (PPP 8, 1-2)

per liberare la *natura* è necessaria la storia
ma fare storia significa perdere ancora *natura* (PPP 25, 13-14)

⁶⁸ Date le definizioni spesso asciutte di Lausberg, cito in questo caso dal manuale di Bice Mortara Garavelli: «La ripetizione appositiva, frequente nella forma di una relativa (detta appunto “appositiva”) è modulo diffuso nel discorso comune, parlato e scritto, ed è ritenuto fattore, non sempre gradito e opportuno, di enfasi. Può giovare alla chiarezza, aiutando a ritrovare il filo del discorso in enunciazioni protratte; e questo accade quando tra le due repliche si inseriscono una o più frasi subordinate, talora anche incisi o glosse» (B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 191). L'esempio di ripetizione appositiva citato dalla Garavelli è «Le precedenti considerazioni indicano *una via* per tracciare la caratteristica esterna della dinamo, *via che* non è per solito la più conveniente».

⁶⁹ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 136 e 137. L'autore aggiunge che «nella realizzazione di questa figura è frequente il poliptoto dovuto alla variabile funzione sintattica dei membri ripetuti. Inoltre molte volte il contatto dei membri ripetuti risulta più allentato» (ivi, p. 138).

Una serie di anadiplosi produttrice di *climax* si definisce *gradatio* o «continuazione progressiva», rappresentabile dalla figura ... x / x ... y / y...

Per questo è meglio che il ragno resti schiacciato
dalla collera di una vecchia suola
che rischiare di morire prima del ragno.

C'è il suo rischio in ogni cosa ma le cose non muoiono,
muore soltanto chi crede nell'anima.
E chi crede di più, chi ama di più,
muore, è certo, di più.

(PPP 4, 8-13)

Dopo un contesto fitto di ripetizioni (*il ragno / del ragno; rischiare / rischio*), nell'ultima strofa la ripetizione di *cosa / cose, muoiono / muore, chi crede / chi crede* lega i concetti espressi come anelli di una catena che trova soluzione nella frase finale, il cui tono proverbiale è sancito dall'epifora (riportata in corsivo). Secondo Lausberg la *gradatio* «ha la funzione di assicurare a ciascun membro, nell'accumulazione coordinativo-amplificante, un'esistenza autonoma, che non faccia apparire l'amplificazione come mezzo stilistico di effetto che si attenua rapidamente, ma piuttosto per il suo carattere insistente, un'importante realtà della vita»⁷⁰. Questa particolare argomentazione, «la catena logica di giudizi», rientra poi nella categoria retorica del *sorite*, il cui modello biblico di riferimento è rappresentato dall'*incipit* del Vangelo di Giovanni: «sul piano argomentativo la gradazione concatenata mira a provocare il consenso garantendosi l'accordo punto per punto. Sul piano logico e dialettico, si ha la configurazione del *sorite*: catena di sillogismi, la conclusione di ognuno dei quali costituisce la premessa del successivo»⁷¹.

La ripetizione può essere un fattore stilistico utilizzato per precisare concetti presentati volutamente in maniera equivoca, facilmente fraintendibile dal lettore: si entra qui nel campo della figura retorica dell'anfibologia, in cui il discorso è «reso ambiguo dalla presenza di termini o di costrutti grammaticali che si possono interpretare in modi diversi e contrastanti»⁷²: la si può ritrovare in due esempi, accomunati da una struttura pressoché identica.

Le ragazze devote a Saint-Tropez (le ragazze col
saint-tropez)
voglio dire, le ragazze coll'ombelico fuori

(PPP 13, 1-2)

Le ragazze sono «devote a Saint-Tropez», che non è un Santo del calendario bensì il nome di una località balneare sulla Costa Azzurra, resa celebre dal film *Saint-Tropez*, dove l'attrice Brigitte

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 196.

⁷² *Ivi*, p. 134.

Bardot compariva in *bikini*, lanciando così la moda del *saint-tropez*, ossia dell'ombelico scoperto. Molto simile il secondo esempio:

Il sangue non è acqua e si hanno erezioni di
maschi per giovani donne
(voglio dire: torsi di maschi che spuntano ritti tra
le rocce sonore) (PPP 22, 8-9)

L'anfibologia qui è basata sul significato equivoco di *erezioni*: il valore immediato che il lettore dà alla frase, che si adatta a quanto il poeta afferma successivamente («Perciò l'estate-albicocca per molti è soltanto copula e conto d'albergo»), viene subito rovesciato e riscattato da un'ironica torsione lirica, introdotta nuovamente dal «voglio dire», che precisa il significato della parola *erezioni* con la pseudo-glossa «torsi di maschi che spuntano ritti».

La gran mole di ripetizioni presente nelle poesie di questa sezione rientra anche in casi molto particolari di figure, come la *redditio* o ciclo, che «consiste nell'inquadramento di un gruppo di parole per mezzo di un membro uguale della frase», secondo la figura / x ... x /:

Io *inganno* gli altri oppure le cose *ingannano* me (PPP 26, 12)

In questo enunciato la ripetizione, ottenuta mediante poliptoto, produce un ciclo allo stesso tempo sintattico e metrico, in cui «la corrispondenza delle parti interne produce la figura del chiasmo». Il valore che la tradizione ha assegnato a questa figura ben si adatta al contesto di questo verso, che chiude l'ultimo componimento della *suite*: «la generale funzione semantica di questa figura è l'*amplificatio* emozionale, all'interno della quale trova posto l'espressione del ritorno di reciprocità, della conseguenza immanente al destino, della relazione ciclica tra finito, infinito e finito»⁷³, che nel caso di Bandini assumono l'aspetto del contrasto mai sanato tra storia e natura, tra schema e realtà.

Anche molte poesie della sezione *Difesa* si basano sulle figure della ripetizione e dell'accumulazione, o sulla ripresa di alcuni stilemi sfruttati dalle avanguardie, che però non fanno mai perdere al poeta il proprio accento e intento comunicativo; in *Pioggia* ad esempio Bandini utilizza il verso sintattico coi due punti finali caratteristico di Sanguineti:

Per cinque minuti qualcosa è mutato nel mondo,
i fiori hanno smesso di tinnire:
il polline si è fatto di ghiaccio:
gli uccelli si sono fermati nell'aria:

⁷³ Tutte le citazioni legate alla figura della *redditio* sono tratte da H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 141-142.

il becchino è rimasto con la zappa sospesa sul capo:
 la luna ha incrociato leggera la strada del sole:
 le finestre si sono aperte in silenzio:
 mille città hanno cominciato a sorridere:
 gli amanti si sono guardati,
 a lungo guardati:
 e ha preso a piovere.
 Che amore c'era intorno, che cerchio di zenzero e canfora
 e come luccicavano tutte le cose.

Dopo l'esperienza del versetto lungo, il ritorno alla versificazione precedente si fa arduo: prevale una forte polimetria in cui colpisce l'assenza dell'endecasillabo, sostituito da misure superiori (i dodecasillabi ai vv. 4-7-8 e il tredecasillabo al v. 13) e inferiori (i decasillabi ai v. 2-3, il novenario al v. 9, il senario al v. 10 e il quinario al v. 11), o da versi lunghi composti riconducibili alle misure esametriche: il v. 1 è formato da un novenario e un settenario, il v. 5 da un settenario più un decasillabo, i vv. 6 e 12 da un settenario e un novenario. *Pioggia* descrive un momento di pausa e libertà dalla morsa di paura che opprime il mondo, permettendo al poeta di abbandonarsi a stilemi tipici della poesia simbolista di Éluard e Lorca, come la personificazione del v. 8 e l'uso al v. 3 del verbo *farsi* che, come spiega lo stesso Bandini analizzando un verso di Zanzotto, «accenna a prodigiose metamorfosi del paesaggio»⁷⁴. Difatti l'impennata lirica del primo emistichio del v. 12, il settenario «Che amore c'era intorno», ricorda proprio il «Primavera dintorno» che nel *Passero solitario* di Leopardi «organizza l'aereo spessore del paesaggio»⁷⁵ primaverile pieno di letizia.

La ripresa di moduli tipici di Sanguineti si avverte anche nella poesia *Difesa*, dove un fitto uso di parentesi (definite altrove «ferri chirurgici») crea un ironico «contrappunto parentetico»:

(*Eppure io*) il primo
 lo freddai con un colpo
 sul tepore del letto (*eppure io*);
 il secondo montava su un morello
 scendendo le colline dei capezzoli:
 lo raggiunsi coi denti, fu fatica
 disarcionarlo (*eppure io*); ma il terzo
 strisciava sulla nuca, ne sentivo
 il fruscio rintonare
 dietro la tenda dell'orecchio (*eppure*

⁷⁴ F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LVII. Bandini si riferiva al verso di Zanzotto «l'ombra [...] si è fatta freddi umidi cervi» da *L'amore inferno del giorno* (*Dietro il paesaggio*), dove anche li «le innumerevoli gale / della pioggia» creano una sospensione irrealistica della natura («A lungo esita il verde / nelle soste dei prati») che si propaga nelle città vicine («In città deboli di muffa / nate sotto i venti / nelle vetrine e nei gioielli / fanciulle non vedute / schiudono il loro sopore / di semplice crisantemo»). Stefano Dal Bianco nelle note, riprendendo l'osservazione di Bandini, aggiunge che la formula *si è fatta/o*, presente anche in *Via di miseri ed Equinoziale*, è da intendersi «un ispanismo da Lorca (*se hizo*)» (S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1418).

⁷⁵ Dalla nota di Bandini ai vv. «Sonavan le quiete stanze, e le vie dintorno» di *A Silvia*, in cui si dice anche che *dintorno* apre la «terza dimensione della memoria» (cfr. G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 187n).

io), e lo ghermii per la gola stringendo
fino a soffocarlo. (*Eppure io
che mi difendo bene dai pidocchi
non ho arma veloce né violenza
contro di voi*).

Come ha notato Mengaldo qui il «contrappunto parentetico», diversamente da Sanguineti, «non intende frangere la linea del discorso in schegge di *nonsense*, ma realizza, quasi sabianamente, una “seconda voce” che emerge progressivamente in crescendo a contrastare la prima»⁷⁶: questa voce smaschera il linguaggio bellico del poeta, che come ne *Les Chercheuses de poux* di Rimbaud tramutava «la triste esperienza diffusa dell’impidocchiamento infantile in un’inenarrabile leggenda divina»⁷⁷, e ne chiarisce il significato allegorico: i veri pidocchi impossibili da stanare sono i nemici che tramano nell’ombra. Ancora una volta le figure della ripetizione sono sfruttate per comunicare quel senso di ambiguità caratteristico di molte poesie della raccolta.

2 – Neve e tuono

L’analisi contenutistica delle varie sezioni dell’opera procederà secondo l’ordine cronologico di composizione, partendo quindi da *Neve e tuono*, che come detto raccoglie poesie risalenti al 1962-1963: l’affinità con *In modo lampante* non dipende solo dalla ripresa della quartina rimata, ma anche dall’uso di tematiche che spaziano nuovamente dall’ambito politico a quello poetico, anche se rispetto alle sicure dichiarazioni di poetica, alle accorate richieste di partecipazione sociale della raccolta precedente, cominciano ad affiorare i dubbi e la sensazione di esclusione e lontananza dal presente: all’obbiettivo di scrivere versi «capaci di catturare, capaci di ferire, / capaci di serbare un segno segreto, / un mistero d’origine nel lieto / turbinio delle cose che lievita la massa» subentra un crescente fastidio per le ipocrisie del mondo culturale, il timore di aver sprecato la giovinezza rincorrendo chimere irrealizzabili, nonché il dispiacere per il disinteresse dei concittadini e della critica nei confronti dei propri versi.

All’interno di *Neve e tuono* è presente un filone di poesie riconducibile a motivi politico-civili, che si distingue per una sottile venatura ironica dall’ideologia confusa del neorealismo e soprattutto da quella della nascente neoavanguardia. Nel campo letterario del dopoguerra l’elemento politico si era spesso intrecciato con quello estetico, dalla nota polemica tra Togliatti e Vittorini culminata con la chiusura della rivista «Il Politecnico», al dibattito tra letteratura e realismo rinfocolato dalla pubblicazione di *Metello*, fino all’estrema rilettura marxista operata da una parte della

⁷⁶ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d’inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 411.

⁷⁷ A. Zanzotto, *Il mio Campana*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Cleup, 2011, p. 19.

neoavanguardia. Bandini invece, pur dedicandosi a tempo pieno alla politica, voleva tenere ben distinte le due sfere: nelle poesie civili di Bandini la politica appare come qualcosa allo stesso tempo necessaria e alienante e «irrimediabilmente destinata allo scacco», per cui il poeta si trova a confessare le proprie frustrazioni, la delusione crescente per una realtà immutata e immutabile, che rende sempre più illusorie le utopie prima ritenute possibili.

L'esperienza politica che per molti anni della mia vita ho attraversato mi ha permesso solo in minima parte di concepire "poeticamente" il "politico". Certo, nella mia poesia il "politico", soprattutto agli esordi del mio esercizio, talvolta appare con evidenza. Ma come qualcosa che è irrimediabilmente destinata allo scacco, soprattutto sul versante delle sue fervide utopie. E anche l'impegno politico può costituire una possibile forma di alienazione, storia che ci ruba natura, per quanto essa c'investa come un'istanza non eliminabile, necessaria. È questo il tema "politico" di alcune mie poesie, la necessità della poesia come segno evidente di un umano incompiuto e contraddittorio. Non volevo fare il poeta di sinistra. Agivo durante il giorno sul piano pratico, e basta.⁷⁸

Alcune poesie di questa sezione hanno come sfondo episodi di cronaca dei primi anni Sessanta, la guerra in Vietnam ne *La ressa*, la crisi missilistica cubana in *2 novembre 1962*, i risultati delle elezioni politiche del 1963 in *Chierico rosso*, l'appoggio dei socialisti al primo governo Moro in *Minotauro*. Ma questi riferimenti rimangono sempre evanescenti, divenendo piuttosto il simbolo di una storia che frantuma continuamente le speranze del poeta e fa risorgere fantasmi del passato come il fascismo o la minaccia di una nuova guerra mondiale. In queste poesie lo scenario storico viene quindi descritto in maniera straniante, attraverso un immaginario onirico abitato da figure mitologiche o da spauracchi dell'infanzia.

Il poeta assiste con sconforto e interna rabbia ai responsi della storia, cui contrappone immagini di leggerezza e libertà che simboleggiano il suo desiderio di distacco e fuga, come il merlo che si allontana dalla baraonda dei risultati elettorali in *Chierico rosso*, i bambini che volano a cavalcioni sulle folaghe in *2 novembre 1962*, le ragazze di *Città-pizia* che festeggiano la sconfitta della D.C. Ma l'autore non può essere partecipe di questa leggerezza, raggiungibile solo in poesia, e si rappresenta come un uomo schiacciato dal fardello della vita (da qui il riferimento frequente al mito di Atlante), un intellettuale «giacobino» condannato a rimanere inascoltato, pur convinto – e per questo facile a ricadere nell'illusione – che le proprie battaglie siano «consegnate al futuro».

Ma già allora, nella mescolata alternanza di edifici profani e cappelle controriformistiche, di angeli e allegorie pagane, s'intrecciavano due immobilità, quasi a prefigurare due personaggi tipici della storia urbana: il clericale che gode dell'appoggio del popolo: e il giacobino solitario, sterile guerriero di battaglie consegnate al futuro (con in bocca il sapore amaro del suo sogno di

⁷⁸ F. Bandini, *Pascoli primo amore*, cit., p. 195.

immortalità, dato che l'unica fede del giacobino solitario consiste in questa certezza: che la sua ragione sarà riconosciuta presso i posteri, *post mortem*, tra dieci o cent'anni)⁷⁹

Chierico rosso e *Minotauro* formano un dittico legato alle elezioni politiche dell'aprile 1963, che sancirono la netta vittoria democristiana e portarono alla formazione del primo governo di centro-sinistra guidato da Aldo Moro. Un'intervista su Tangentopoli rilasciata da Bandini nel 1992 chiarisce il contesto e le ossessioni che fanno da sfondo a *Chierico rosso*.

Quando non c'erano le proiezioni e radio e televisione davano notizie dei primi risultati elettorali nella sera del lunedì, c'era un altoparlante alla finestra di Palazzo Zileri (sede allora della Dc vicentina) a fornire, subito dopo la chiusura dei seggi, i dati che man mano provenivano dai comuni della provincia. Una bella voce di baritono – che si era indubbiamente educata negli assoli delle Messe di Perosi – cominciava dalle cifre risibili dei partiti minori, risaliva con onestà, per quanto sensibilmente attutita, attenzione alle due o tre decine di voti del Partito Comunista, introduceva poi una pausa nello spartito, quasi che il dicitore di fronte al salto di quota cui l'avrebbe costretto il suo climax, fosse stato colto da un improvviso affanno: “Democrazia Cristiana... 2175!”.

Dal marciapiede opposto, gremito da una piccola folla, si levava qualche applauso. Ma in mezzo a quella gente c'eravamo anche noi, i minoritari tutti “anima” perché privi di accettabile esponente numerico: radical-giacobini, rossi, cristiani inquieti. Era proprio quella minorità a svilupparci in maniera abnorme il muscolo intellettuale (con qualche effetto molto nocivo sul piano della pratica politica). Su quell'altoparlante, che ha ossessionato la mia giovinezza, ho scritto anche una poesia, che i pochi lettori di versi avranno letto in *Memoria del futuro*: “L'altoparlante a Palazzo Zileri / ci faceva di smalto / come l'antica Medusa...”⁸⁰

La poesia citata è appunto *Chierico rosso*, collocata all'inizio della sezione *Neve e tuono* e poi ripresa in *Memoria del futuro*, che nel titolo richiama i celebri versi iniziali del *Piccolo testamento* montaliano⁸¹. È la sera del 18 aprile 1963, giorno di San Galdino, e tra la folla che si è assiepata di fronte a Palazzo Zileri, in attesa dei risultati elettorali, si nasconde anche il poeta, il chierico rosso. Dal cielo assieme alla pioggia scrosciano le «cifre clericali», i dati della netta vittoria democristiana che, «come l'antica Medusa», pietrificano il poeta e i suoi compagni.

L'altoparlante a Palazzo Zileri
ci faceva di smalto
come l'antica Medusa. Fioriva
di tinnule bolle l'asfalto.

Sugli ombrelli che aprivano le ali
nella notte gonfia di ventate
scrosciavano le cifre clericali
delle circoscrizioni conquistate.

⁷⁹ Id., «*La notte del 18 marzo 1945...*», cit., p. 17.

⁸⁰ F. Bandini, *Torneranno...*, «Il Gazzettino», 8 aprile 1992.

⁸¹ «Questo che a notte balugina / nella calotta del mio pensiero, / traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato, / non è lume di chiesa o d'officina / che alimenti / chierico rosso, o nero» (E. Montale, *Piccolo testamento, La bufera e altro*, vv. 1-7, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 267).

Allora fu, Galdino,
che un merlo (strepitava la grondaia)
si levò dal pubblico giardino
stordito da quel nastro di migliaia.

Il nero chierico alato
scrollò le goccioline dalle penne
e visitò le antenne,
croci sul tetto del devoto abitato.

Strana ombra al riflesso giallorosa
che fa cupola sopra la città,
l'uccello sbanda nel cielo e si sfa
come un'apparizione favolosa.

Ma io chierico rosso m'arrendo
sotto l'ombrello a collere sottili,
la burrasca fendo
che scuote gli angeli dei campanili.

Il tema politico e le «collere sottili» del poeta sono inseriti all'interno di un metro tradizionalmente agile e cantabile, le quartine rimate formate per lo più da endecasillabi (15 su 24) e settenari (4); la reazione sgomenta all'ennesima sconfitta elettorale porta il poeta a paragonarsi – tramite una raffinata citazione dantesca – alle vittime di Medusa, la gorgone che col suo sguardo trasformava gli uomini in pietra⁸². A questo riferimento letterario si possono aggiungere i probabili montalismi della quinta strofa, dove la rima *città:si sfa* è memore della celebre chiusa *si sfa:solarità* de *I limoni*⁸³, e l'associazione tra *ombra* e *sbanda* («Strana ombra [...] l'uccello sbanda») riprende forse *Lindau*, «Sotto le torce fumicose sbanda / sempre qualche ombra sulle prode vuote»⁸⁴.

Anche la sintassi sembra ricercata, con frequente ricorso all'anastrofe, ossia a un ordine non convenzionale della frase, che eleva l'ambientazione realistica: in «Fioriva / di tinnule bolle l'asfalto» si ha la posposizione del soggetto alla fine della proposizione; in «pubblico giardino» l'inversione tra sostantivo e aggettivo rende elevato un riferimento prosastico (sul modello leopardiano delle «ferrate vie»); ne «la burrasca fendo» il complemento oggetto precede il verbo; e così via. Notevole anche la ricercatezza espressiva e retorica: si nota qui l'uso tipicamente reboriano – analizzato proprio dal Bandini critico⁸⁵ – della coppia di aggettivi attorno al sostantivo («nero chierico alato»), la presenza al v. 16 di un'analogia appositiva («visitò le antenne, / croci sul tetto del devoto abitato») abbassata a descrivere un tipico panorama cittadino, cui si aggiunge una metafora «Sugli ombrelli che aprivano le ali» (v. 5) e ben due similitudini (vv. 3 e 20), che lo stesso Bandini nel saggio su Reborà avrebbe definito una figura retorica oramai desueta negli anni

⁸² Cfr. Ovid., *Met.*, IV, 779-781 e V, 248-249.

⁸³ «e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità» (E. Montale, *I limoni*, *Ossi di seppia*, vv. 46-49, Id., *L'opera in versi*, cit., p. 9). Il verbo *scrosciare* è presente anche in *Chierico rosso*.

⁸⁴ Id., *Lindau*, cit., vv. 5-6, p. 115.

⁸⁵ Cfr. F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico*, cit., p. 14.

Sessanta. *Chierico rosso* oltre che una lucida testimonianza delle proprie frustrazioni appare così un mirabile esempio della capacità del poeta di sfruttare un vasto repertorio di strumenti con una grazia e una padronanza notevoli.

La poesia esprime dunque da un lato la pesantezza della politica, evocata dall'immagine della Medusa, dall'altro il sogno di fuga, incarnato nel volo liberatorio del merlo, che quasi «stordito da quel nastro di migliaia» si alza sui tetti del «devoto abitato», come un prete in procinto di visitare le case per la benedizione. Ma il poeta può solo accompagnare con gli occhi la traiettoria del merlo, il «nero chierico alato» che scompare subito alla sua vista, ed è costretto a subire sulle proprie gracili spalle tutto il peso della realtà, delle «cifre clericali» che assieme alla pioggia continuano a cadere in modo inesorabile sul proprio ombrello, mentre in cielo fa già capolino un «riflesso giallorosa che fa cupola sopra la città», sinistro presagio della futura alleanza governativa del P.S.I. con la D.C. di cui parla *Minotauro* («e ne nasce qualcosa / di giallo e di rosa»).

Minotauro esprime infatti la reazione disgustata per il turpe accoppiamento tra il «cavallo bianco» e la «regina nera», la formazione nel dicembre 1963 di un governo il cui presidente era Aldo Moro e vice presidente Pietro Nenni: nell'ottobre di quell'anno, durante il XXXV Congresso socialista, si era già consumata una netta spaccatura all'interno del partito tra la posizione di Nenni, favorevole ad un accordo governativo, e quella più intransigente e contraria della corrente di Lelio Basso, di cui faceva parte Bandini. Questa rottura portò nel gennaio 1964 alla scissione del P.S.I. e alla formazione del Psiup, cui Bandini aderì solo per breve tempo, uscendone subito per divergenze politiche⁸⁶. La poesia *Minotauro* fa proprio riferimento ai giorni frenetici che segnarono la nascita del governo Moro e le divisioni nel PSI.

Ora che il nuovo governo
muove i pezzi sulla scacchiera
accoppiando al cavallo bianco
la regina nera

(e ne nasce qualcosa
di giallo e di rosa,
mixtum genus prolesque biformis);

ora che il vento
impolvera di neve il davanzale
e tu indugi ai vetri e non dormi,
ostinato a non farti mattare;

⁸⁶ Cfr. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, vol. II, *Dal «miracolo economico» agli anni '80*, Torino, Einaudi, 1989, p. 370. Il nome di Bandini compare nell'elenco del comitato centrale del neonato partito, pubblicato su «l'Unità» del 13 gennaio 1964: *Il PSIUP nasce proclamando la fedeltà al socialismo*. Bandini ha rievocato l'episodio nell'intervista concessa a Fofi e Bettin: «ero stato eletto nel comitato centrale del Psiup al momento della scissione socialista. Ricordo il numero de "l'Unità" che salutava la nascita del nuovo partito marxista di sinistra. C'era in prima pagina l'elenco del neo-eletto comitato centrale. In ordine alfabetico il primo nome era quello di Avolio e il secondo il mio. E io mi sono detto "neanche morto ci sto dentro a questo partito": avevo letto tutte le relazioni e non mi ci riconoscevo» (F. Bandini, *L'onore del poeta*, cit., p. 164).

agita il fazzoletto dell'addio
e saluta le pedine del re
o il minotauro mangerà anche te:

avvocati e loro parcelle,
medici e loro barelle,
innocenti bambine dagli occhi
cattivi, squaldrine
dallo sguardo dolcissimo:

e sua eccellenza il vescovo
appena congedato dal concilio,
col suo bel pastorale
dove splende un berillio.

Il modello della quartina rimata appare sfilacciato e riconoscibile solo all'inizio e alla fine, mentre all'interno il numero di versi per strofa è variabile; inoltre il mancato rispetto del modello porta a una certa polimetria (pur con prevalenza di endecasillabi e settenari) e a una struttura particolare delle rime: ogni strofa contiene una rima, sia le quartine vere e proprie (*scacchiera:nera; davanzale:mattare; concilio:berillio*) che le altre stanze, di tre o cinque versi (*qualcosa:rosa; re:te; parcelle:barelle*); comunque, come spesso accade in Bandini, il mancato isostrofismo è compensato dalla presenza di alcune rime che legano tra loro le strofe, *biformis:dormi* tra la seconda e la terza e *pedine:bambine:squaldrine* tra la quarta e la quinta.

Ma l'elemento di maggior interesse è senza dubbio la sintassi, che si dilata in un lungo periodo e conferma l'osservazione di Mengaldo su come le «sane abitudini di lettura» di Bandini (Virgilio, Orazio, Lucrezio e altri) e la sua produzione in latino possano aver contaminato quella in italiano. La gravità del momento porta il poeta a elevare il tono della propria poesia mimando la solenne sintassi di Orazio: la proposizione principale (v. 12) viene preceduta da due lunghe temporali-causali introdotte da «Ora che», traduzione italiana della costruzione anaforica *Nunc... nunc...* tipicamente oraziana, che Bandini riprende anche nel *Sacrum hiemale*. Nella seconda parte alla *gravitas* iniziale subentra una sonorità e un *non-sense* da filastrocca, con fitte rime e ricche allitterazioni (come *squaldrine:sguardo*).

Il minotauro, chiamato in causa dalla citazione virgiliana del v. 7, «*mixtum genus prolesque biformis*»⁸⁷, diventa metafora di un accordo governativo ritenuto insensato, che sancisce un connubio tra forze politiche dalla natura e dagli ideali opposti. Il poeta per non farsi «*mattare*» dal minotauro sceglie di sventolare anche lui il «fazzoletto dell'addio»⁸⁸ e salutare le «pedine del re», i sostenitori del nuovo governo che sono elencati come una grottesca parata di professionisti accompagnati da figure ambigue («avvocati e loro parcelle, / medici e loro barelle, / innocenti

⁸⁷ Virg., *Aen.*, VI, 25.

⁸⁸ Il «fazzoletto dell'addio» potrebbe indicare la scelta di abbandonare il partito, di non seguirlo in questa folle corrida (cfr. l'ispanismo *mattare*).

bambine dagli occhi / cattivi, squaldrine / dallo sguardo dolcissimo»); il catalogo termina col vescovo Zinato di ritorno dal Concilio Vaticano II, «appena congedato dal concilio / col suo bel pastorale / dove splende un berillio», simbolo del suo attaccamento al potere.

Le vicende politiche avvenute tra la fine del 1962 e l'inizio del 1963, che hanno toccato da vicino anche il poeta, sono così rievocate e trasposte in una dimensione fantastica, quasi per allontanare da sé le amarezze che hanno comportato. Sono quindi da sottoscrivere le conclusioni dell'analisi di Alessandra Giappi sulla funzione del mito in Bandini, che vi ricorrerebbe «per universalizzare e astrarre un evento di cronaca quotidiana, per farlo assurgere a una dimensione più letteraria, per caricarlo di fatalità e di meraviglia e colpirlo con la lama tagliente dell'ironia»⁸⁹. Anche in questo rapporto distaccato con la storia egli sembra seguire gli insegnamenti di Pascoli:

Bisogna che il fatto storico, se vuol divenire poetico, filtri attraverso la meraviglia e l'ingenuità della nostra anima fanciulla, se la conserviamo ancora. Bisogna allontanare il fatto vicino a noi allontanandocene noi.⁹⁰

Il grado massimo di astrazione si raggiunge in *2 novembre 1962*, dove il probabile riferimento cronachistico di cui rimane traccia solo nel titolo è completamente sfumato in una dimensione di sogno: se sfogliamo i giornali dell'epoca, troviamo che tra l'ottobre e il novembre del 1962 l'opinione pubblica di tutto il mondo attendeva col fiato sospeso l'esito della crisi missilistica cubana, uno dei momenti di più alta tensione all'interno della guerra fredda. La poesia sembra risentire del clima di incertezza e paura che si respirava in quei giorni: i «puteli notturni» che cavalcano le folaghe⁹¹, minacciati dalle «armi [...] puntate verso il cielo» della base Nato (il campo americano di stanza a Vicenza, che aveva dato a Parise lo spunto per il racconto *Gli americani a Vicenza*), simboleggiano la sensazione di vulnerabilità provata dal poeta, spaventato per il possibile «prossimo sfacelo».

I puteli notturni
hanno sorvolato
(cavalcando le folaghe)
la base della Nato.

Luccicavano appena
tra nuvole di perla
e i rami dondolavano
nel tempo che s'inverna.

⁸⁹ Alessandra Giappi, *La poesia dall'ermetismo alla neoavanguardia. Il Tempo e l'Eliso*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Opera diretta da Pietro Gibellini, vol. IV, *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 414.

⁹⁰ G. Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 34.

⁹¹ Immagine che ricorda quella iniziale di *Pianeta dell'infanzia*: «Le folaghe del Nord / che varcano la soglia della notte / così fresche di vento nel battito d'un'ala / che i bambini le chiamano nel sonno».

Armi qua e là
puntate verso il cielo!
I puteli fuggivano
al prossimo sfacelo.

E l'albera tremava
nei miei occhi e nel cuore.
Aver trent'anni e tanta
paura e disamore!

Nonostante la minaccia bellica il tono rimane leggero, come se riprendesse il «sentimentalismo candido e un po' attaccaticcio» delle letture proposte dalle vecchie antologie scolastiche per la festa dei morti, capaci di incantare gli scolari (in un articolo dedicato alla festa del 2 novembre Bandini ricorda «il miracolo del testo scritto, magari in versi rimati, [che] agiva su noi bambini come fosse grande letteratura, con tutta la sua magia»⁹²): viene adottato infatti il modello della canzonetta in quartine di settenari, dove rimano il secondo e il quarto verso di ogni strofa, mentre il terzo è sdruciolato (con l'eccezione dell'ultima strofa). Al senso di leggerezza e innocenza prodotto dal metro contribuiscono le voci dialettali sdruciole *puteli* e *albera* (“bambini” e “pioppo”) e le delicate reminescenze letterarie: il pascolismo «nuvole di perla» (memore dell'«alba di perla»⁹³), la rima gozzaniana *cielo:sfacelo*⁹⁴, la dittologia dal sapore leopardiano «nei miei occhi e nel cuore», che come detto rinnova l'accoppiata sensi-cuore presente nel finale delle *Ricordanze* («i miei teneri sensi, i tristi e cari / moti del cuor»). A questo elenco si sottrae il tratto espressionistico prodotto dal verbo parasintetico *s'inverna*, riferito al dondolio dei rami, che anticipa la quartina finale: «E l'albera tremava / nei miei occhi e nel cuore». L'autore confessa i propri timori attraverso il «processo d'interiorizzazione» tipicamente pascoliano, che «ad ogni suono o colore della realtà fa rispondere un'eco o un'ombra nel cuore»⁹⁵, per cui al tremolio dell'*albera* (la «*populus tremula*»⁹⁶) corrispondono le vibrazioni interne del poeta.

⁹² «Il 2 di novembre, nei ricordi della mia infanzia, è una giornata piovosa, con pozzanghere e foglie gialle per terra. Non so quanto di questa mia memoria corrisponda alla realtà, se non sia piuttosto una memoria filtrata attraverso letture fatte sui libri di scuola. C'era sempre la pagina dedicata alla commemorazione dei defunti, una prosa o una poesia i cui caratteri a stampa passavano dentro i colori di una rappresentazione dell'autunno. Certe letture, come quelle che si fanno da bambini, concorrono a cambiare il modo come l'occhio vede le cose. [...] Quelle pagine dei nostri vecchi libri di lettura avevano come scopo l'educazione alla pietà. Stilisticamente erano una pappa di reminescenze letterarie, stemperate in un sentimentalismo candido e un po' attaccaticcio [...] ma il miracolo del testo scritto, magari in versi rimati, agiva su noi bambini come fosse grande letteratura, con tutta la sua magia. E ha dato per sempre l'impronta a tutti i due di novembre che abbiamo attraversato nella nostra vita. Di quelle scritture banali e stucchevoli è rimasto, in noi, un fondiglio di pietà, il senso della festa dei defunti» (F. Bandini, *Quando c'era... il "2 novembre"*, «Il Gazzettino», 1 novembre 1994).

⁹³ G. Pascoli, *L'assiuolo*, cit., v. 2, p. 94.

⁹⁴ G. Gozzano, *Le due strade, I colloqui*, vv. 41-42, in Id., *Poesie e prose*, Introduzione di P.P. Pasolini, Cura di Luca Lenzini, Milano, Feltrinelli, 2008², p. 104. La rima è comunque ricavabile anche dal *Rimario pascoliano* di Giovanni Rossi (Bologna, Zanichelli, 1930).

⁹⁵ A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 74.

⁹⁶ A sottolinearlo è lo stesso Bandini, nella nota linguistica aggiunta in *Memoria del futuro*: «*Albera* si chiama un particolare tipo di pioppo, la *populus tremula*».

Ma chi sono i *puteli notturni*, i fanciulli che volano in cielo? Gli scolari delle elementari appaiono trasfigurati anche in altre poesie, da *Notte d'inverno* (PI) a *Passeggiata primaverile* (MF), dove saranno ancora simbolo di un'innocenza minacciata dalle armi della base Nato. Ma è utile ricordare che nello stesso arco di tempo l'autore stava ideando o componendo il carne in latino *Sacrum hiemale*, dedicato all'infanzia offesa nei campi di concentramento di Terezin, che nella penultima strofa contiene un'immagine molto simile a quella di *2 novembre 1962*:

Si quid per umbras insolitum sonet
alis eos agnoscimus aethera
nantes inaspectis: videntur
perspicuo tremere astra amore

*Se qualcosa d'insolito risuona nelle tenebre
noi li riconosciamo, sono loro che solcano
il cielo con ali invisibili: sembrano tremare gli
astri di trasparente amore*

I bambini uccisi a Terezin, come i Santi Innocenti della tradizione liturgica, sono diventati degli angeli che volano in cielo (tra le stelle che «sembrano tremare» come il pioppo di *2 novembre 1962*), testimoni di un orrore che sembrava consegnato al passato e che durante la guerra fredda minacciava di ripetersi.

La tematica politica si ricollega spesso al rapporto con Vicenza, il luogo per cui il poeta ha accantonato ogni desiderio di fuga, ma che col tempo sembra aver smarrito la propria identità. Nelle poesie dedicate alla città natale si alternano sentimenti diversi, che rispecchiano il rapporto di amore e odio nei suoi confronti: se in *Chierico rosso* il poeta confessa il proprio sentimento di frustrazione, ne *Il quarto reich* prevale l'ironia verso il falso perbenismo dei propri concittadini, già messo in ridicolo da Parise ne *Il prete bello*. Non sono passati molti anni dalla fine della guerra e i tedeschi tornano a Vicenza: non si tratta questa volta di militari, ma del circo Krone la cui principale attrattiva diventa una giovane trapezista, Brunilde, fatale come la Marlene Dietrich de *L'angelo azzurro*, che con la sua avvenenza minaccia «i domestici lari / d'onorati e indifesi cittadini». Le sue esibizioni infatti mettono a dura prova gli onesti padri di famiglia che, dopo averla spogliata con lo sguardo, di notte si addormentano con la sua immagine in mente.

In Campo Marzo un settembre, o Brunilde,
nello stupore dei lumi arancione,
io ti vidi uscire dal tendone
del circo Krone e ti sorpresi a ridere.

Il tenero lampo della nuca
doleva appena sotto lo *chignon*:
arrivavi altera da Bonn
dietro una nube di fine-estate.

Cicogna appollaiata sui nostri camini,
ti godevi il calore dei focolari.

Oh, come minacciavi i domestici lari
d'onorati e indifesi cittadini!

Muovevi con le anche l'azzurro della sera
e sulla tua gola furtivi correvano
ragni di sguardi, le mani scioglievano
in sogno il gancio della tua gheppiera.

In te viveva, eternato in nastri,
nella soda ricchezza delle carni,
l'ostinato amore per le armi
e l'aggressività contro i vicini.

Ogni tuo passo era un colpo di spillo,
ogni tuo sguardo un forno crematorio.
Il Quarto Reich nasceva perentorio
con le tue mutandine per vessillo.

La poesia è formata da sei quartine a rime incrociate, con un vasto e ricercato campionario rimico: rime eccedenti (*Brunilde:ridere*), rime interne (*nuca:nube*), rime inclusive (*focolari:lari*), quasi rime (*carni:armi*), rime inedite con forestierismi (oltre a *Brunilde:ridere*, anche *chignon:Bonn e sera:gheppiera*). Il linguaggio – data la natura mordace del componimento – si apre a termini stranieri (*chignon*), calchi dal francese (*gheppiera*) o parole impoetiche (*mutandine*), che convivono con una doppia citazione letteraria: la rima montaliana *focolari:lari* (da *A Liuba che parte*⁹⁷) e l'espressione «domestici lari», presente anche nel carme *Dei sepolcri* di Ugo Foscolo («Testimonianza a' fasti eran le tombe, / ed are a' figli; e uscían quindi i responsi / de' domestici Lari»). L'allusione funebre si lega a una rete nascosta di riferimenti bellici, che danno un tono grottesco al componimento: il successo a Vicenza degli spettacoli circensi e la sensualità ammaliante di Brunilde sono paragonati al «Quarto reich», nuovo capitolo dell'«ostinato amore per le armi / e l'aggressività contro i vicini» propria dei tedeschi, mentre la reazione eccitata dei vicentini di fronte al corpo di Brunilde è accostata a «un forno crematorio».⁹⁸ Del resto il tendone del Circo Krone era stata la sede delle prime adunate naziste a Monaco.

Ma la poesia in cui Bandini fa i conti con Vicenza, esternando tutta la rabbia accumulata, è *Città-Pizia*, dove l'invettiva viene superata solo immaginando i festeggiamenti che si celebreranno il giorno della sua liberazione.

⁹⁷ «Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia» (E. Montale, *A Liuba che parte, Ossi di seppia*, vv. 1-4, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 123).

⁹⁸ Il ricordo inestirpabile dei crimini nazisti durante la seconda guerra mondiale, che ritorno ad ogni incontro con dei tedeschi, è un motivo presente anche in Giudici e Sereni: «Tutto ingoiano le nuove belve, tutto - / si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore. / A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night» (V. Sereni, *Nel vero anno zero, Gli strumenti umani*, vv. 18-20, in Id., *Poesie*, cit., p. 176). Per quanto riguarda il riferimento al «forno crematorio», non bisogna dimenticare che proprio in quel periodo Bandini stava componendo il *Sacrum hiemale*.

Non avevo una storia nel cuore,
 dentro le ossa fuoco o rancore.
 E camminavo con indolenza
 per le sorde vie di Vicenza.
 Ombre nel vento chiaro i colombi
 remeggiavano a piccoli scoppi
 d'ali. Fioriva la gialla forsizia
 nei giardini della città-pizia
 che rispondeva con sentenze oscure.
 O mia città di puttane e di santi,
 di stracci e di diamanti!
 La foglia di platano amica del passero
 tremerà lieta
 quando ragazze in fiore
 per festeggiare la tua libertà
 scioglieranno le vesti di seta.

Città-Pizia è l'unico componimento monostrofico di *Neve e tuono*, formato da quattro distici di rime bacciate (vv. 1-8) e da una seconda parte più articolata (vv. 9-16), messi in relazione dalla rima *città:libertà* (vv. 8 e 15), secondo lo schema AABCCD(e)DFGgHifEI.

I primi versi ricalcano i toni mesti di analoghe confessioni di inerzia e *indolenza*, come *A se stesso* di Leopardi («Or poserai per sempre, / stanco mio cor») e Sbarbaro («Taci, anima stanca di godere / e di soffrire»): il poeta passeggia «per le sorde vie di Vicenza», ormai privo del *fuoco*, degli *astratti furori* giovanili che il cuore non può più alimentare, perché dominato da un crescente senso di apatia (il secondo verso sottintende un «né»). Lo sfondo cittadino viene solo abbozzato attraverso elementi ornitologici e floreali, sempre cari a Bandini, come i colombi che volano sotto i portici e le forsizie di color giallo intenso che abbelliscono i giardini e i balconi delle case.

Nel riferimento agli uccelli, l'elemento reale si fonde ancora una volta con l'immaginario pascoliano: i versi «i colombi / remeggiavano a piccoli scoppi / d'ali» riprendono *Temporale* («Rondini ad ali aperte / fanno echeggiar la loggia / de' lor piccoli scoppi»⁹⁹), non solo per la ripetizione del nesso *piccoli scoppi*, riferito al rumore prodotto dalle ali in volo, ma anche per l'attrazione della doppia gutturale di *echeggia* e *loggia* nel verbo *remeggiavano*, un prezioso latinismo (da *remigium*, “ordine di remi”) usato metaforicamente per indicare il volo degli uccelli anche da Monti, Pascoli e D'Annunzio, la cui origine va fatta risalire all'espressione *remigium alarum* con cui Virgilio nell'*Eneide* descrive i voli di Mercurio e di Dedalo¹⁰⁰.

Per quanto riguarda la forsizia, significativamente essa appare collegata al motivo del *rancore* anche in una poesia più tarda, *Canzone* (SD), dal contenuto simile a *Città-Pizia*: il poeta si rivolge,

⁹⁹ G. Pascoli, *Temporale*, *Canti di Castelvecchio*, vv. 7-9 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 95).

¹⁰⁰ Virg., *Aen.*, I, 301 e VI, 19. Quest'ultimo luogo assai prossimo a *Aen.*, VI, 25, citato in *Minotauro*.

con appellativo leopardiano¹⁰¹, alle «gentili forszie» lamentando lo stato di inerzia che lo rende incapace di sognare o provare desideri («Son fiacche le mie ali, / dormo su esse come sulle gualcite federe / d'un pigro sonno. Vorrei recarvi notizie / di catastrofi e amori, ma è poco / ormai quello che so. / Vorrei lasciarvi, gentili forszie, / qualcosa in mio ricordo, / ma il poco che avevo me l'hanno / preso con lesto inganno o l'ho dato in dono») e invocandole affinché lo salvino dal rancore («Salvami dal rancore, luce delle forszie!»). Questi versi chiarificano il senso dell'*incipit* di *Città-Pizia*, dove «Non avevo una storia nel cuore» esprime proprio l'apatia assenza di «catastrofi e amori» all'interno del proprio cuore, divenuto ormai una distesa spoglia dove non possono più albergare i sentimenti dell'adolescenza, la *pungente carità* degli anni passati.

La condizione di inerzia e sfiducia, determinata da una città che come la sacerdotessa di Apollo risponde con «sentenze oscure» a ogni quesito, che sembra comportarsi cioè in modo ambiguo e incomprensibile, manifestando talvolta un desiderio di cambiamento sconfessato regolarmente al momento delle elezioni¹⁰², sfocia in un'esclamazione di rabbia per le sue contraddizioni insanabili e per la sua falsità: «O mia città di puttane e di santi, / di stracci e di diamanti!». Dopo questo sfogo, in cui il rancore sembra avere la meglio, il testo si apre a un finale «utopistico», dove la natura e la gente festeggiano con scene di giubilo la liberazione della città dalle proprie catene di ipocrisia e di menzogna. Non è un caso che anche questi versi siano richiamati nel già citato articolo *Torneranno...*, come un sogno ancora irrealizzato:

La Dc qui, nella mia Vicenza, è sconfitta; ma le ragazze, “per festeggiare la sua libertà” non sciolgono “le vesti di seta”, come immaginavo in utopistici versi di quegli anni. È ancora città “di puttane e di santi, / di stracci e di diamanti”¹⁰³.

I sentimenti confessati in *Città-pizia* dominano molte poesie della sezione, a cominciare dal testo eponimo, *Neve e tuono* (in quartine rimate di endecasillabi e settenari), che segue lo stesso schema: dall'ammissione di uno stato di apatia («Di grande amore non siamo capaci, / di grande odio nemmeno») affiora un senso di inquietudine («Tra il sì e il no ronzano i pappataci / e anche stanotte non dormiremo») e il risentimento crescente per una lotta che ha consumato la giovinezza e le forze del poeta, offrendo in cambio solo amarezze («La lotta esige parole vibrante, / succo di mela

¹⁰¹ Nella *Ginestra* Leopardi utilizza l'invocazione *fiore gentile*: «Or tutto intorno, / una ruina involve, / dove tu siedi, o fiore gentile, e quasi / i danni altrui commiserando, al cielo / di dolcissimo odor mandi un profumo, / che il deserto consola» (G. Leopardi, *La ginestra*, vv. 32-37, in Id., *Canti*, cit., p. 308).

¹⁰² Per quanto riguarda la difficoltà di Bandini a intendere i comportamenti dell'elettorato vicentino si confronti quanto dirà in un'intervista concessa a Gian Antonio Stella: «Questo ce l'avevo chiaro dai tempi del referendum, Ogni volta vincevano regolarmente il divorzio, l'aborto... Allora a noi della sinistra veniva il “boresso” e dicevamo: bene, le cose stanno cambiando, la prossima volta chissà... Poi arrivavano le elezioni e vinceva ancora, come sempre la Dc. Allora ho capito che questi qui non votavano Dc in quanto cattolici ma perché la Dc manteneva la subcultura dentro la quale stavano bene» (Gian Antonio Stella, *Schei. Dal boom alla rivolta: il mitico Nordest*, Milano, Mondadori, 2000, p. 183).

¹⁰³ F. Bandini, *Torneranno...*, cit.

della realtà. / Un giorno il nemico mi renderà / la giovinezza che mi ha rubato»). Dal senso di delusione storica, che si avvicina a tonalità fortiniane¹⁰⁴, scaturisce un senso di gioiosa attesa della primavera, di speranza nel futuro: «Vorrei conoscere un tempo soltanto, / mia immobile sera, / quando sarò neve che si fonde, / tuono di primavera»¹⁰⁵.

La poesia *La ressa* si sofferma sui «nemici» che hanno rubato la giovinezza al poeta, soffocando le sue aspirazioni: irremovibili nelle loro idee, si oppongono a ogni cambiamento, ignorando quei segnali di novità che come teneri germogli preannunciano la fine del lungo inverno.

Non si sono spostati di un millimetro,
non hanno depresso gli antichi pensieri.
Ci vorrebbero arresi al loro ieri,
ciechi di fronte al baleno del mondo.

Come se osasse l'inverno
proporre all'implacabile stagione
che già urge nei rami e dispone
vittoriosa i suoi giorni e i suoi fiori:

«Non sgorgare, ruscello di calendule,
non traboccare dal monte al piano,
ma lasciamo che tremino gli aceri
sotto la frusta della tramontana».¹⁰⁶

Per comprendere questa poesia è molto utile un'intervista rilasciata da Bandini nell'ottobre 2012 a proposito del Concilio Vaticano II, svoltosi a Roma tra il 1962 e il 1965: il poeta ricorda la speranza di cambiamento suscitata dal suo annuncio, paragonato a un «improvviso lampo in una specie di notte oscura» (cfr. v. 16: «baleno nel mondo») che però gli uomini non hanno saputo cogliere, perché essi «camminano adagio, hanno bisogno di certezze stupide» (cfr. vv. 13-14: «Non si sono spostati di un millimetro, / non hanno depresso gli antichi pensieri»).

Eravamo un gruppo di cattolici inquieti [...] che lamentavano la situazione che li attorniava e in qualche maniera soffocava le proprie aspirazioni. Cosicché il Concilio è apparso come un improvviso lampo in una specie di notte oscura, qualcosa come una luce che qualcuno provvidenzialmente avrebbe provocato e non si sapeva cosa avrebbe fatto vedere. E siamo vissuti in tutto quel periodo in questa specie di cieco entusiasmo per questo evento, ignari che la storia ahimé cammina molto lentamente, e che non è da pensare che questo «lampo nel buio» avrebbe avuto un grande effetto sugli uomini, perché gli uomini camminano adagio, hanno bisogno di

¹⁰⁴ Per il riferimento ai «nemici» si veda la poesia *Primo riassunto*: «In altri tempi, anni che non piace / ricordare, rubati dai nemici» (F. Fortini, *Primo riassunto, Una volta per sempre*, vv. 4-5, in Id., *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 226).

¹⁰⁵ Il sentimento di gioia legato alla neve che si scioglie è presente anche in G. Pascoli, *Dialogo, Myricae*, vv. 41-42: «ma non sai la gioia / [...] della neve, il giorno che dimoia» (Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 63).

¹⁰⁶ F. Bandini, *La ressa*, IML, vv. 13-24.

certezze stupide, perché in realtà, se si guarda bene, la fede non è una certezza, lo è quando raggiunge le qualità della virtù eccelsa, ma in sé la fede è la virtù piena di dubbi.¹⁰⁷

Il mancato avverarsi delle proprie aspirazioni induce il poeta, ormai trentenne, a fare un bilancio della propria vita, comprendente non solo la scelta di rimanere a Vicenza e di impegnarsi politicamente, ma anche la stessa passione per la poesia: *Passivo* è uno dei testi più importanti della produzione giovanile di Bandini, in cui l'autore riflette sul ruolo marginale della poesia all'interno della società capitalista, tesa solo al profitto e al pragmatismo e ostile a ogni astrazione. La centralità dell'aspetto economico si ripercuote nell'uso di un lessico legato alla borsa e alla finanza, per cui il poeta, sentendosi «prossimo al fallimento» a causa di un «passivo» ormai inestinguibile, medita sugli investimenti passati (di tempo, di amore, di energia, di sogni). Questa particolare scelta stilistica, già adottata in *Forse in un luogo del mondo* (dove sono usati i termini *moneta*, *salario*, *capitale*), ha ancora come modello i versi di *Le pauvre songe* di Rimbaud, dove compare l'espressione «*pure perte*» («a fondo perduto»).

Sono sempre in passivo, spendo troppo,
investo in luce, in neve,
in lacrime e sarcasmi.
Al cuore mal s'addice una politica
d'intempestivo rischio.

Ho posto somme sulla risalita
della cesena,
sulla rabbia del giusto,
sul carpino robusto che serena-
mente aprirà le sue foglie nel sole.

E ora temo
il mancato pareggio con me stesso
e grido ansioso:
Albero, fiorisci! Uomo, cresci!
Ma già qualcuno calcola i miei debiti,
mi dichiara moroso,
prossimo al fallimento.

E a notte sento
nella goccia che stilla dalla gronda
la celesta della primavera,
e le voci che arrivano col vento
mi dicono che l'uomo è pronto a rompere
il vecchio mondo.
Ma è segnata la data di scadenza
del mio impegno
con un segno blu sul calendario.

¹⁰⁷ *Intervista a Fernando Bandini, poeta della speranza*, a cura di Giandomenico Cortese, visionata nel sito della Diocesi di Vicenza.

Vorrei che il tempo fosse più veloce
a produrre le attese realtà
e lo vorrei più lento per salvarmi
da privata rovina.

Vento che mi saccheggia stamattina
mentre cammino sulla pista gialla
che mi conduce al sizio quotidiano,
a quale umano
prestito mi sono rifiutato?

La poesia si discosta dal modello prevalente della quartina rimata, riprendendo quello della canzone libera leopardiana: le strofe sono composte di endecasillabi, settenari e quinari (unica eccezione i 4 decasillabi ai vv. 14, 20, 26, 35); le rime, oltre ad assecondare la modulazione interna di ogni singola strofa, strutturano il componimento, collegando le strofe a due a due tramite *capfin*. Il linguaggio prosastico appartenente all'area semantica della finanza (*passivo, investo, intempestivo rischio, somme, mancato pareggio, calcola i miei debiti, moroso, fallimento, ecc.*) viene controbilanciato da alcuni preziosismi letterari, come la costruzione trimebre (presente ai vv. 1-3 e 6-9), il toscanismo *sizio* e le rime ricercate (la rima interna *giusto:robusto*, la rima eccedente *politica:risalita* e la rima franta dal sapore aulico tra *cesena* e *serena-/mente*).

Se in *Città-Pizia* l'indolenza si manifesta durante una passeggiata nella propria città, in *Passivo* le riflessioni amare nascono durante il tragitto percorso quotidianamente per andare a scuola, il suo «sizio quotidiano» (v. 33). Questa espressione – come si ricava da un intervento del vicentino – riprende l'«arido sizio» contenuto in una poesia di Pietro Mastri, *Mattino di grazia*, che descrive una scena molto simile: il poeta, recandosi a lavoro di prima mattina, osserva lungo il proprio tragitto una natura risvegliata dalla pioggia.

Piove... E mi canta oggi l'anima...
Vo sotto la pioggia, leggero
Come un fanciullo mattiniero.
Non penso: fischiotto: per nulla:
Per una gioia che mi frulla.
Ho il sole dentro di me.
Vado al mio arido sizio,
senz'odio. Traverso il giardino
D'Azeglio, come ogni mattino.
È uno squallore. Lo scalpaccio
Su foglie morte, nel moticcio:
Ma rigermogliano in me¹⁰⁸

¹⁰⁸ Pietro Mastri, *Mattino di grazia*, vv. 1-12, in *Poeti lirici moderni e contemporanei*, con l'interpretazione di Giuseppe De Robertis, Firenze, Le Monnier, 1945, p. 323.

In un convegno sul valore della poesia nella società attuale, Bandini ricorda come questa poesia, letta in una vecchia antologia per le scuole medie, sin da giovane gli abbia instillato «l'idea che il poeta debba lavorare, e che sia il lavoro a consentirgli quell'avarico margine di libertà nel quale potrà incontrare la Muse». A incuriosirlo in particolare era il significato della parola *sizio*:

In quella poesia Mastri parlava di se stesso mentre in una mattina fredda e piovosa sta attraversando un parco (di Firenze) per recarsi al suo «arido sizio». Sapevo che *sizio* è una delle ultime parole di Gesù sulla croce, ma ho dovuto cercare sul dizionario il suo significato in quel contesto. Ed era un toscanismo che vuol dire pressappoco “dovere gravoso, penoso”. Ora, quei versi di Mastri mi colpivano perché c'era in essi quell'elemento (il mattino ancora buio, il maltempo) che anche adesso favorisce l'ispirazione di alcuni poeti tra cui il sottoscritto.¹⁰⁹

Anche la «pista gialla» del v. 32 è un riferimento autobiografico: indica la strada di campagna che Bandini ogni mattina attraversava a piedi per raggiungere la scuola di Altavilla Vicentina.

Sono poesie che nascono all'interno di quegli anni del mio impegno politico. La «pista» è una stradina di campagna che partiva dalla Provinciale Vicenza-Verona e arrivava a Villa Morosini di Altavilla Vicentina, dove c'era allora – prima del restauro – la scuola elementare. [...] Parlavo proprio di quella situazione, un po' esistenziale, un po' di paesaggio, perché la strada attraversava i campi, era una piccola strada di terra battuta. [...] io sgattolavo, entravo, ed era bellissimo, perché a quel tempo c'erano ancora le siepi nel paesaggio campestre, adesso non ci sono più. Essendoci le siepi il sottoscritto ornitologo aveva possibilità di vedere esemplari che adesso non si scorgono più, perché hanno distrutto l'habitat tradizionale di queste specie. E c'era sempre, io mi ricordo, un pettirosso d'inverno, che veniva lungo questa siepe, e poi mi seguiva mentre attraversavo 'sta stradina di campagna, che poi sfociava nel piazzale dove c'era la villa, che era la sede della scuola elementare.

L'immaginario metaforico di *Passivo* è caratterizzato da questa «situazione, un po' esistenziale, un po' di paesaggio», ancora viva nella memoria del poeta. Egli ha «posto somme sulla risalita / della cesena, / sulla rabbia del giusto», ha lottato cioè per una società più giusta e un avvenire più radioso, sognando un «uomo pronto a rompere / il vecchio mondo»: ma questa speranza si sta rivelando azzardata, tanto che qualcuno sta già calcolando i suoi «debiti» e anche lui si sente sempre più sfiduciato. Dopo la richiesta – paradossale quanto quella che concludeva *La ressa* – che il tempo sia «più veloce / a produrre le attese realtà / e [...] più lento per salvar[lo] / da privata rovina», Bandini si rivolge alla brezza mattutina, manifestandole tutto il proprio sconforto: «A quale umano / prestito mi sono rifiutato?».

La messa in discussione dei principi che avevano guidato la giovinezza del poeta si collega a una più generale crisi ideologica vissuta dagli intellettuali di sinistra dopo il 1956, «anno straordinario e tremendo»¹¹⁰, apertosi col XX Congresso del Pcus e con un vento di rinnovamento

¹⁰⁹ F. Bandini, *Il capitale poesia*, cit., pp. 116-117.

¹¹⁰ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 62.

subito stroncato dai fatti d'Ungheria, che sancirono per molti il fallimento del modello di socialismo sovietico; nel frattempo in Italia il trionfo del neocapitalismo stava mutando il volto del territorio e della società, diffondendo tra le masse popolari nuovi modelli culturali, destinati a sgretolare nel volgere di pochi anni le secolari tradizioni rurali.

Il senso di smarrimento e crisi ideologica di chi assisteva a questi rapidi cambiamenti storici si avverte in molti poeti italiani del tempo, a cominciare dal Pasolini de *Le ceneri di Gramsci*¹¹¹. In molti autori si fa pressante la questione del rapporto tra l'impegno ideologico e la poesia, specie nei due poeti che Bandini ammirava di più in quegli anni, Vittorio Sereni e Franco Fortini (il vicentino si definirà «uno strano miscuglio di serenismo e fortinismo»¹¹²). Nell'opera di Sereni sono significative poesie come *Appuntamento ad ora insolita* e soprattutto *Un sogno*, dove emerge il rapporto conflittuale con la società, che chiede in modo pressante al poeta la sua collocazione politica, il suo «programma»:

Volli tentare ancora. «Pagherò
al mio ritorno se mi lasci
passare, se mi lasci lavorare». Non ci fu
modo d'intendersi: «Hai tu fatto
– ringhiava – la tua scelta ideologica?»
Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte
in piena solitudine. La rissa
dura ancora, a mio disdoro.¹¹³

Bandini avrebbe scritto che nel mondo attuale «il poeta è necessariamente un agonista, mai come prima, che può anche entrare in dialettica con se stesso (come una voce fuori campo), in nome di altre ragioni umane»¹¹⁴: l'interrogatorio tra il poeta e il suo doppio, tra il poeta e il suo senso di colpa, sarebbe stato forse spunto per la poesia iniziale di *Santi di Dicembre*, *La rissa*.

L'amarezza e la crisi ideologica degli anni «al di là della speranza»¹¹⁵ si mostrano con maggior evidenza nella produzione di Franco Fortini, assumendo toni apocalittici. Le poesie pubblicate nella raccolta *Una volta per sempre* del 1962 testimoniano i sentimenti del poeta, la frustrazione per un'attesa che non ha mai fine (*Un'altra attesa*), il senso di impotenza (*Non posso*),

¹¹¹ «Ecco, se acceso / alla speranza – che, vecchio leone / puzzolente di vodka, dall'offesa // sua Russia giura Krusciov al mondo – / ecco che tu ti accorgi che sogni. / Sembra bruciare nel felice agosto // di pace, ogni tua passione, ogni / tuo interiore tormento, / ogni tua ingenua vergogna // di non essere – nel sentimento – / al punto in cui il mondo si rinnova» (P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice, Le ceneri di Gramsci*, V, vv. 23-33, in Id., *Tutte le poesie*, Tomo I, cit., p. 846).

¹¹² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 8 maggio 1967, ms.

¹¹³ V. Sereni, *Un sogno, Gli strumenti umani*, vv. 15-22, in Id., *Poesie*, cit., p. 159.

¹¹⁴ F. Bandini, *La Musa commentata. Eugenio De Signoribus*, «L'Indice dei libri del mese», aprile 1992, p. 13

¹¹⁵ Riprendendo il titolo di una poesia di Fortini, ecco come Berardinelli sintetizza la storia ideologica di Fortini nel dopoguerra: «se gli anni dal 1948 al 1953 erano stati gli anni della “nuda resistenza” e quelli dal 1953 al 1956 gli anni del “disgelo” e della “nuda speranza”, gli anni che seguono sono ormai “al di là della speranza”» (Franco Berardinelli, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 47).

la severa autocondanna che in *Mattina di luglio* lo porta a scrivere il suo nome «fra quelli dei nemici», per essersi venduto «alla paura, / ai vizi inavvertiti, alla speranza, / alla pietà». Mentre la possibilità del cambiamento sembra ormai passata («I tempi sono maturati e vizzi. / Che cosa aspetti») e il tempo sembra andare a ritroso, si fa sempre più lucida la sensazione che *La storia inganna*. Ma nonostante tutto il poeta, in un misto di sfiducia e disperazione, coltivando una perseveranza dettata dal «vizio della speranza», avverte la necessità etica di scrivere:

Scrivi, mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.¹¹⁶

Nel 1959 Fortini raccolse una selezione della propria produzione poetica intitolandola *Poesia e errore*: «La parola errore suggeriva nel titolo tanto il percorso di molti anni – dal 1937 al 1957 – quanto l’ambiguità dei desideri e della speranza che lo avevano accompagnato. E tutti e due i significati non si volevano separati dalla intenzione di poesia»¹¹⁷. Nel 1969, in occasione della pubblicazione della seconda edizione del volume, Bandini scrisse una lettera a Fortini complimentandosi per il valore delle liriche raccolte e dando una propria interpretazione all’*errore* del titolo, che veniva collegato al fatto stesso di scrivere versi.

In *Poesia e errore* ho ritrovato cose che avevo già letto e non dimenticato, come *Sestina a Firenze. American Renaissance* è una cosa bellissima per struttura e per tema. E tutto il libro è così vivo che è difficile stabilire dove sia l’errore. Quanto alle inedite bisognerebbe dire che l’errore continua, visto che vi continua, e con piena maturità, il tuo caratteristico accento. A meno che tu non pensi (cosa che succede spesso anche a me) che l’errore sia nello scrivere versi. So bene cosa intendi per errore, lo hai scritto chiaramente nella prefazione. Ma mi sembra che invece risulti dal tuo svolgimento la coerenza di una posizione nei confronti della realtà e della poesia, coerenza che alla fine ha avuto la meglio sull’atteggiamento diffidente dei tuoi lettori e censori.¹¹⁸

Implicitamente Bandini associava il titolo fortiniano a una delle poesie più note di Apollinaire, la *Jolie rousse*, posta in appendice ai *Calligrammes*, che a causa della scomparsa prematura del poeta francese divenne una sorta di testamento poetico: in essa Apollinaire – come riassume Bandini – dopo essersi battuto «alle frontiere del futuro», preferendo «l’avventure alla perfection de

¹¹⁶ F. Fortini, *Traducendo Brecht, Una volta per sempre*, vv. 14-21, in Id., *Una volta per sempre*, cit., p. 218.

¹¹⁷ Nota riportata in F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 363. Secondo Lenzini l’espressione del titolo va fatta risalire al «*carmen et error*» ovidiano: «*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error*» (Ovid., *Trist.*, II, 207). Cfr. Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999, p. 36.

¹¹⁸ Centro Studi Franco Fortini, Siena, Fondo Franco Fortini, Fascicolo 7 *Fernando Bandini*, F. Bandini a F. Fortini, Vicenza, 23 luglio 1969, ms.

l'ordre rappresentato dalla tradizione», si scusa «di aver abbandonato l'uomo del suo tempo perché la sua è un'operazione d'avanguardia»¹¹⁹. Il verso «*Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés*» divenne nel dopoguerra il motto con cui i poeti rivendicavano uno spazio autonomo di riflessione e sperimentazione, come scriveva Sereni in un articolo del 1947 raccolto ne *Gli immediati dintorni*:

Alla poesia occorrono, per crescere, materia e spazio. Con questo non si dice niente di peregrino: si allude alla pazienza che un poeta deve sempre chiedere («*Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés*» diceva Apollinaire) per quell'insieme di errori – se considerati momento per momento –, comunque di illusioni o di idoli che fanno la sua provvisoria e fluida verità, che costituiscono il suo cibo; alle possibilità di recupero che bisogna concedergli perché egli si ricreda o muti quel che va mutato secondo la legge intima propria¹²⁰.

Il valore simbolico di questa richiesta di pietà verrà rivelato in tutta la sua tragedia nel breve articolo che Fortini scrisse nel 1975 per la morte di Pasolini, contenente un riferimento nascosto a *La jolie rousse* di Apollinaire; l'uccisione del poeta friulano non doveva solo muovere a commozione, ma soprattutto far riflettere sull'odio nutrito dalla società nei confronti di quegli intellettuali che, mettendo a nudo le contraddizioni di un'epoca, si sono fatti carico degli «errori» di cui in realtà sono tutti responsabili:

C'è una qualità umana che odia la poesia, che sopporta a fatica la letteratura, che non sa e non vuole sapere quale luogo assegnarle nella città presente e futura. Ci si commuove per la morte di Pasolini più che per quella di un altro qualsiasi militante solo perché era l'autore di qualcosa che è, o può, diventare nostro. Questo qualcosa, questa eredità, guardiamola. Molti non vogliono saperlo perché questo farebbe crollare tante loro miserabili speranze e certezze. Non capiscono che quel crollo li indebolirebbe solo in apparenza, in realtà li farebbe più forti contro chi sfrutta e strazia. Non capite che *non siamo, noi poeti, i vostri nemici* e che chiediamo qualche volta *pietà per i nostri errori* perché invero è il nostro modo di chiedere pietà anche per gli errori vostri?¹²¹

Il verso di Apollinaire è citato anche nei saggi di Bandini su Leopardi e Pascoli e soprattutto in una poesia di *Per partito preso, Il saltimpalo*: l'improvvisa apparizione di un saltimpalo nel cortile della scuola risveglia l'attenzione dell'appassionato ornitologo, che osservando con rapimento dall'aula ancora vuota per un po' rimane ammaliato dal suo dolce canto (come nel leopardiano *Elogio degli uccelli*, anche per Bandini «la felicità degli uccelli [...] è in sostanza la condizione cui il poeta aspira»¹²²). Ma la gioia, la sensazione di leggerezza provocata dalla visione

¹¹⁹ F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei «Canti»*, in G. Leopardi, *Canti*, cit., p. XV.

¹²⁰ Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il saggiatore, 1983, p. 26.

¹²¹ F. Fortini, *In morte*, «Il manifesto», 7 novembre 1975, riportato in Id., *Attraverso Pasolini*, cit., p. 144 (ho messo in corsivo i riferimenti a *La jolie rousse*). Qui Fortini aggiunge una nota introduttiva che tra le altre cose precisa la presenza celata del poeta francese: «Nascosta citazione, c'è Apollinaire, quello di *Il poeta assassinato*: “nous ne sommes pas vos ennemis ... pitié pour nos erreurs, pitié pour nos péchés”» (ivi, p. 143).

¹²² F. Bandini, *Il capitale poesia*, cit., p. 117.

del saltimpalo dura poco: il senso di colpa che il poeta prova nei confronti della società sembra infatti impedirgli ogni abbandono lirico.

Il saltimpalo sulla cancellata
di cemento
accendeva d'un imprevisto squillo
l'aria del pomeriggio sonnolento.
Lungo la ferrovia
c'era solo quel segno color sangue
nell'ora della siesta.

Io guardavo dall'aula, ancora vuota,
della scuola campestre.
Quali vaste frontiere,
quali strani domini potevano
acquietare il mio cuore?
Conoscevo il segreto degli uccelli
e dei fiori,
il minerale azzurro dei linguaggi,
ma mi pareva cosa assurda chiedere
pietà dei miei errori,
ch'erano errori d'uomo e non valevano
pietà se di poeta solamente.

Oh, l'umano avvenire,
per altre vie, in più limpidi atti,
non farebbe ritorno?
Con quali patti
conciliare linguaggio e presente?
Pensavo a un verso
di tutti come il tuono,
come il cielo e le stelle,
come saranno le macchine un giorno.
Non più materia di rara conquista,
poi frastornato scialo.

Con un rapido guizzo il saltimpalo
oltre i binari mi sparì alla vista.

La lirica è costruita su una cornice rappresentata dall'apparizione e dalla scomparsa del saltimpalo, descritte nella prima strofa (dove all'endecasillabo iniziale che presenta l'uccello segue il rapido abbassamento figurativo del v. 2: «Il saltimpalo sulla cancellata / di cemento») e nell'ultima (due endecasillabi legati alla strofa precedente dalla rima vagamente montaliana *scialo:saltimpalo*¹²³). Le riflessioni e i dubbi del poeta, scanditi dalle domande dirette (vv. 10-12 e 20-24) e dai tentativi di risposta («conoscevo», «pensavo»), sono interrotti dalla partenza repentina dell'uccello.

¹²³ Ricorda la rima *s'un palo:scialo* di E. Montale, *Flussi, Ossi di seppia*, vv. 17-18, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 74.

Il punto focale del testo è costituito dalla citazione di Apollinaire al v. 17 («pietà dei miei errori»), che diventa il motore di un dibattito interiore. I debiti del *Saltimpalo* verso *La jolie rousse* non si fermano però solo a questo verso, allargandosi a una rete di prestiti lessicali e tematici che appaiono evidenti confrontando i vv. 10-24 del testo di Bandini coi vv. 15-30 di quello francese:

Quali vaste frontiere,
quali strani domini potevano
acquietare il mio cuore?
Conoscevo il *segreto* degli uccelli
e *dei fiori*,
il minerale azzurro dei linguaggi,
ma mi pareva cosa assurda chiedere
pietà dei miei errori,
ch'erano errori d'uomo e non valevano
pietà se di poeta solamente.

Oh, l'umano avvenire,
per altre vie, in più limpidi atti,
non farebbe ritorno?
Con quali patti
conciliare linguaggio e presente?

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le *mystère en fleurs* s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité
Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés¹²⁴

Se una corrispondenza tra «l'adorable rousse», la rossina amata dal poeta francese, e il «color sangue» del saltimpalo ammirato da Bandini potrebbe anche essere frutto di casualità, rapporti più sicuri si instaurano ai vv. 10-12 del *Saltimpalo*, dove le «vaste frontiere» e gli «strani domini» riprendono le «*vastes [...] frontières*» (con interessante ricombinazione dell'aggettivo, originariamente riferito a *domaines*) e gli «*étranges domaines*» di Apollinaire, come successivamente «il segreto [...] dei fiori» ricorda «*le mystère en fleurs*» e *avvenire* traduce *avenir*.

Ma il legame con Apollinaire oltre alle riprese lessicali riguarda anche il contenuto, che diventa terreno di confronto: l'autore dei *Calligrammes*, in cambio della comprensione per gli errori commessi, offriva ai propri lettori «vasti e strani domini / dove il mistero in fiore si offra a chi vorrà coglierlo», cioè il mistero inesauribile della vita, afferrabile solo da chi avesse il coraggio di seguirlo fuori dagli schemi dell'ordine, affrontando i territori inesplorati dell'anima. Viceversa nel *Saltimpalo* Bandini, dopo aver ammesso di possedere un sapere antistorico, «il segreto degli uccelli / e dei fiori», e di utilizzare «il minerale azzurro dei linguaggi», ossia «l'universalità senza tempo della parola poetica»¹²⁵, si rifiuta di chiedere pietà: proprio come il Pascoli tanto ammirato sin da giovane, il vicentino ha sempre cercato di rinnovare la poesia senza rinunciare alla «*perfection de l'ordre*», tenendo un filo continuo con la tradizione passata.

¹²⁴ Cito da Guillaume Apollinaire, *Poesie*, scelta e traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e note di Enrico Guaraldo, Milano, Rizzoli, 1985², pp. 228-230.

¹²⁵ F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei «Canti»*, cit., p. XV.

Pascoli non avrebbe mai dovuto, come l'Apollinaire della *Jolie rousse*, chiedere "pitié de nos erreur" [sic] per aver preferito "l'aventure" alla "perfection de l'ordre". Egli era convinto di svolgere un filo ininterrotto della poesia inverando, più di ogni altro poeta coevo, le sue istanze e i suoi modelli.¹²⁶

La presa di distanza dalla poetica di Apollinaire e da ogni avanguardia è confermata ai vv. 29-30: «Pensavo a un verso / di tutti [...]. / Non più materia di rara conquista, / poi frastornato scialo». Bandini mette in discussione una letteratura che persegue una ricerca formale fine a se stessa, incapace di porre le basi per una reale riflessione sull'uomo. Ma la citazione di Apollinaire assume anche un altro significato, legato al rapporto tra il poeta e i contemporanei: per comprendere questa particolare valenza è utile un altro saggio di Bandini, la prefazione al volume dei *Canti* di Leopardi in cui la richiesta di pietà del poeta francese è confrontata con l'ironica dichiarazione di perdono contenuta nelle pagine dello *Zibaldone* datate 12 luglio 1823:

Perdóno dunque se il poeta moderno segue le cose antiche, se adopra il linguaggio e lo stile e la maniera antica, se usa eziandio le antiche favole ec., se mostra di accostarsi alle antiche opinioni, se preferisce gli antichi costumi, usi, avvenimenti, se imprime alla sua poesia un carattere d'altro secolo, se cerca in somma o di essere, quanto allo spirito e all'indole, o di parere antico. Perdóno se il poeta, se la poesia moderna non si mostrano, non sono contemporanei a questo secolo, poiché esser contemporaneo a questo secolo, è, o inchiude essenzialmente, non esser poeta, non esser poesia.¹²⁷

Leopardi e Apollinaire, pur appartenendo a periodi e contesti culturali molto diversi, esprimevano entrambi l'opposizione che la vera poesia incontra presso i contemporanei, a causa di quella inattualità che secondo l'autore dei *Canti* caratterizzerebbe la sua stessa natura.

Le riflessioni di Bandini contenute nel saggio su Leopardi permettono di chiarire dunque la particolare valenza che nel *Saltimpalo* assumono la citazione apollinairiana e le precisazioni successive: l'inciso dei vv. 18-19 («ch'erano errori d'uomo e non valevano / pietà se di poeta solamente»), con cui Bandini prende le distanze dal verso de *La jolie rousse*, va confrontato con un passaggio dell'articolo su Leopardi, dal tono tutt'altro che distaccato e imparziale.

E allora, perdono a chi? e per cosa? Se linguaggio e idee della generazione contemporanea non possono offrire spunti di poesia, la richiesta di scuse riguarda lo scrivere poesie in sé, perché l'esercizio poetico non può non rappresentare un momento di fuga dal tempo.¹²⁸

¹²⁶ Id., *Pascoli primo amore*, cit., p. 192. Sull'imprecisione nella citazione cfr. nota seguente.

¹²⁷ Riportato in F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei «Canti»*, cit., p. XIV. I versi di Apollinaire che Bandini citava erano: «*Nous ne sommes pas vos ennemis... / Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / De L'illimité et de l'avenir / Pitié de nous erreurs pitié de nos péchés*». La citazione contiene qualche errore che ho sottolineato: oltre al refuso «*nous*» per «*nos*», si nota l'uso della preposizione «*de*» in luogo di «*pour*» che sarà ripetuto anche nell'intervento su Pascoli, segno di una certa familiarità con la poesia di Apollinaire.

¹²⁸ *Ibid.*

Il poeta non vuole chiedere pietà per gli errori commessi, dato che, come Leopardi ha compreso, la poesia per sua natura si oppone all'ideologia e alla cultura dominante: essa infatti non può «adoperare il linguaggio e le idee e dipingere i costumi, e fors'anche gli accidenti de' nostri tempi» senza perdere la propria identità.

Le considerazioni contenute nel saggio *La poetica leopardiana* seguono lo stesso filo logico presente nel *Saltimpalo*: nella terza strofa della poesia Bandini prende le distanze dalla polemica tra impegno e letteratura che divideva gli intellettuali di sinistra, tanto quanto nell'Ottocento Leopardi si era rifiutato di lodare «le magnifiche sorti e progressive» del «secol superbo e sciocco». I vv. 20-22 «Oh, l'umano avvenire, / per altre vie, in più limpidi atti, / non farebbe ritorno?» si legano alla possibilità di formulare «una più accettabile, meno mistificata ipotesi del futuro umano» solo rifiutando i «miti» del proprio tempo, a cominciare dalla «presunzione di scrivere una poesia vicina all'uomo storico nuovo», su cui tanti critici si battevano nel dopoguerra:

In Leopardi la richiesta di perdono è formulata con la consapevolezza che la battaglia della poesia può svolgersi solo in territori che si estendono alle spalle dell'uomo, e che costituiscono lo spazio della specialissima regressione leopardiana. Rifiutare alcuni miti romantici (come la presunzione di scrivere una poesia vicina all'uomo storico nuovo) significa per Leopardi ritirarsi in questo spazio da cui soltanto, a suo parere, potranno partire i messaggi per una più accettabile, meno mistificata, ipotesi del futuro umano. Simbolo della sua *apartheid* storica, la poesia del Leopardi oppone, in prima istanza, alla contemporaneità rifiutata l'universalità senza tempo della parola poetica.¹²⁹

Se Leopardi aveva opposto «alla contemporaneità rifiutata l'universalità senza tempo della parola poetica», Bandini nel *Saltimpalo* si pone invece il problema di come trovare un compromesso tra il linguaggio della poesia e quello della comunicazione («Con quali patti / conciliare linguaggio e presente?»), allontanandosi dal classicismo leopardiano: rispetto a una «nozione di lingua poetica che mantenga il suo scarto rispetto alla lingua comune», Bandini oppone indirettamente una poetica basata su «un programma di chiarezza»:

Il particolare classicismo leopardiano si pone al polo opposto di un *programma di chiarezza, di norma stilistica regolata dal buon senso con cui esorcizzare i mostri del romanticismo*. Il modello alternativo è Orazio, riproposto nei suoi valori più genuini e meno vulgati dal classicismo di scuola, che sono «l'ordine figuratissimo delle parole» e la «difficoltà e quindi attività ch'esso produce in chi legge»; il *difficile*, quindi, come produttivo di azione del testo, con implicito disprezzo della facile utilitarità delle opere moderne.¹³⁰

In questo passo egli elenca tre differenti strade: la «facile utilitarità delle opere moderne»; la difficile fruibilità di una letteratura che dichiara orgogliosamente la propria inattualità, perseguendo

¹²⁹ Ivi, p. XV. Precedentemente ho citato G. Leopardi, *La ginestra*, vv. 51 e 53, in Id., *Canti*, cit., p. 309.

¹³⁰ F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei «Canti»*, cit., p. XVI.

volutamente un *ornatus* difficile di stampo oraziano (la via intrapresa da Leopardi); e il «programma di chiarezza, di norma stilistica regolata dal buon senso» di una letteratura che cerca così di «esorcizzare i mostri del romanticismo» (e di tutti gli altri *-ismi* che propone la storia delle idee). Bandini affronta il problema del difficile rapporto tra il «minerale azzurro» del linguaggio astorico della poesia e il presente mirando a un *trobar leu*, a una poetica della chiarezza che, tramite uno stile apparentemente semplice e il riferimento a esperienze personali, cerca di lasciare una testimonianza della misteriosa grazia della vita: «Pensavo a un verso / di tutti come il tuono, / come il cielo e le stelle, / come saranno le macchine un giorno»¹³¹.

Il «programma di chiarezza» cui Bandini accennava nel saggio su Leopardi viene professato più apertamente nelle quartine de *Le temibili cose*, destinate a diventare un manifesto della poetica dell'autore, tanto da essere accolte sia in *Memoria del futuro* (al contrario del *Saltimpalo*, forse troppo invischiato nel peso delle tematiche affrontate) che nella sezione *Reperti* di *Meridiano di Greenwich*, con qualche variante che non ne modifica il contenuto¹³². Questa poesia riprende uno dei più noti sonetti di Guido Cavalcanti, *Noi siàn le triste penne isbigotite*, in cui gli strumenti dello scrittoio del poeta, le penne, le forbici e il temperino, si lamentano per le sofferenze provate dal proprio padrone, che straziato da «cose dubbiose nel core apparite» trascura l'esercizio poetico.¹³³

Ecco le tristi penne sbigottite,
le cesoiuzze e il coltellin dolente
E Bandini? Egli sente
le temibili cose apparse nel cuore.

Molti altri che avrebbero potuto
scelsero di tacere.
Come trascrivere il tema del merlo
in una terra di dure frontiere?

¹³¹ Probabile il ricordo del verso di Lautréamont «*La poésie doit être faite par tous. Non par un*», citato anche da Sanguineti: «il tema autentico e costante di tutte le avanguardie [...] si coglie, per eccellenza, nella nota formula di Lautréamont [...], carissima non a caso ai surrealisti: “*La poésie doit être faite par tous. Non par un*”» (E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno* [1966], in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, nuova edizione ampliata, 1978, p. 71).

¹³² Zucco si è interrogato sulle ragioni della ripresa nei *Reperti*: «La riproposta non è motivata da un sostanziale intervento variantistico; intervento che non è pure senza interesse, soprattutto laddove nella sostituzione del “tema del merlo” con il “tema del tordo” si può leggere una compattazione allitterativa del verso consentita dall'estrazione dal contesto d'origine: due versetti-emblema della sezione *Per partito preso* e dell'intero *Memoria del futuro* recitavano: “E tuttavia per partito preso il merlo torna a fischiare // e ci gabella il cemento per legno e la ninfomane per pastorella”. La ragione del recupero è dunque evidentemente un'altra, ed è legata ad una rilettura de *Le temibili cose* in quanto poesia-manifesto» (R. Zucco, “*E Bandini?*”. *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 50).

¹³³ «Noi siàn le triste penne isbigotite, / le cesoiuzze e 'l coltellin dolente, / ch'avemo scritte dolorosamente / quelle parole che vo' avete udite. / Or vi diciàn perché noi siàn partite / e siàn venute a voi qui di presente: / la man che ci movea dice che sente / cose dubbiose nel core apparite; / le quali hanno destrutto sì costui / ed hannol posto sì presso a la morte, / ch'altro non n'è rimaso che sospiri. / Or vi preghiàn quanto possiàn più forte / che non sdegn[i]ate di tenerci noi, / tanto ch'un poco di pietà vi miri». Cito da *Poeti del Duecento*, Tomo II, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 511.

Ma lui correva a rompere il silenzio
in difesa d'una cadenza antica,
tramare versi, alzare una vescica
d'aria per bandiera.

La prima quartina della poesia di Bandini riprende i vv. 1-2 e 7-8 del sonetto cavalcantiano: nella versione di *Per partito preso* e *Memoria del futuro* i versi «Noi siàn le triste penne isbigottite, / le cesoiuzze e 'l coltellin dolente» sono riproposti in parafrasi, «Ecco le tristi penne sbigottite, / le cesoiuzze e il coltellin dolente»¹³⁴; i vv. 7-8, «sente / cose dubbiose nel core apparite», a loro volta sono modernizzati in «sente / le temibili cose apparse nel cuore», dove la sostituzione di *cose dubbiose* con *le temibili cose*, espressione che dà il titolo alla poesia, potrebbe derivare da una nota linguistica di Contini, che in apparato alla propria edizione dei *Poeti del Duecento* segnala: «*dubbiose*: “temibili”»¹³⁵.

Le temibili cose si riallaccia al motivo del silenzio in cui si sarebbero chiusi molti poeti della generazione di Bandini, come il Cavalcanti afflitto dalle pene d'amore cui «altro non è rimasto che sospiri». A questa reticenza il vicentino contrappone la «difesa d'una cadenza antica», la fedeltà alla tradizione poetica e soprattutto agli strumenti stessi della poesia, le *penne*, le *cesoiuzze*, il *coltellin*, ossia quegli attrezzi fondamentali per il *labor limae* che, come già Leopardi aveva denunciato nello *Scherzo*, spesso mancano nella letteratura moderna: «Io mirava, e chiedea: / Musa, la lima ov'è? Disse la Dea: / La lima è consumata; or facciam senza. / Ed io, ma di rifarla / Non vi cal, soggiungea, quand'ella è stanca? / Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca»¹³⁶.

L'interrogativa dei vv. 7-8, «Come trascrivere il tema del merlo / in una terra di dure frontiere?», rientra nel difficile rapporto tra natura e storia indagato nella raccolta: il merlo, infatti, nel testo finale della sezione eponima simboleggia la capacità della natura di sprigionare nuovi significati nonostante gli interventi dell'uomo. Le *dure frontiere* invece rappresentano forse la «rugosa realtà» con cui il poeta deve confrontarsi.

L'ultima strofa della poesia diventa così un'orgogliosa dichiarazione di poetica, pronunciata in terza persona: nonostante le difficoltà, Bandini ha scelto di «rompere il silenzio» in cui si era chiusa la poesia, difendendo la «cadenza antica», ossia la sua natura metrica, e «alza[ndo] una vescica / d'aria per bandiera». L'evanescenza e la vuota consistenza del simbolo scelto come vessillo, la «vescica d'aria», probabile trasposizione lirica di oggetti semplici e aerei come un

¹³⁴ Nella versione di *Meridiano di Greenwich* i versi di Cavalcanti sono citati nella loro forma originaria, in corsivo, col probabile refuso *tristi per triste*.

¹³⁵ Cfr. *Poeti del Duecento*, cit., Tomo II, p. 511n.

¹³⁶ G. Leopardi, *Scherzo*, vv. 13-18, in Id., *Canti*, p. 331. Nel cappello introduttivo al testo Bandini sottolinea: «È un giocoso epigramma sulla mancanza di stile delle opere moderne (e la *lima*, strumento ormai *démodée*, è scomparsa dall'officina delle Muse)» (ivi, p. 329).

palloncino o un aquilone, oltre a esprimere visivamente la sua programmatica leggerezza mette in guardia sull'umiltà che dovrebbe presiedere l'esercizio poetico.

Oltre a *Il saltimpalo* e *Le temibili cose*, gli altri testi legati all'attività poetica testimoniano per lo più la frustrazione per un campo letterario dominato dall'adulazione e dalla competizione: come scrisse Pascoli nel *Fanciullino*, «La gloriola vuole mutui officii»¹³⁷, la preoccupazione per il giudizio della critica porta spesso il cattivo poeta ad imitare le mode letterarie e a ricercare affannosamente una rete di contatti tra gli addetti ai lavori. In *Ogni giorno* Bandini confessa il suo disprezzo nei confronti di questi «colleghi»:

Ogni giorno divento più pavido,
un forte raffreddore mi trattiene,
e intanto gli altri (i miei colleghi) lodano
la famosa Rodi o Mitilene.

Vorrei uscire di casa e non posso,
vorrei curvare sulla terra il cielo,
vivere allegro come il pettirosso
che s'infischia del gelo.

Ma gli altri (i miei colleghi) stanno bene,
di soffici parole fanno sciarpe,
e ricevono in premio un paio di scarpe
per le loro lodi a Mitilene.

Nella prima strofa i versi «gli altri (i miei colleghi) lodano / la famosa Rodi o Mitilene» riprendono apertamente il noto *incipit* oraziano di *Odi* I, 7 «*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen*», con l'aggiunta di una parentesi che precisa l'allusivo *alii*. Orazio nella sua poesia contrapponeva alle città greche, lodate sin troppo copiosamente dai poeti, i più concreti luoghi laziali che avevano addolcito la sua giovinezza, fonte inesauribile di meraviglia, come la «rupe d'Albunea fragorosa», «l'Aniene precipite» e i torrenti del bosco di Tiburno. Bandini riprende la *vis* satirica del verso oraziano per criticare l'atteggiamento servile e adulatorio di molti altri poeti, che riuscivano a ottenere recensioni e riconoscimenti non tanto per i loro meriti quanto per la rete di contatti che erano riusciti a crearsi; rispetto alla loro intraprendenza Bandini lamenta la propria timidezza e la salute incerta che lo trattengono a casa. L'affermazione «Vorrei uscire di casa e non posso» (che riprende un emistichio montaliano¹³⁸) sembra rovesciare la vibrante invocazione finale di *Se un giorno*, IML: «Fuori di casa, presto! / Abbiamo molti giorni di ritardo / sulla vita». Per esprimere gli obbiettivi cui mira la propria poesia, Bandini usa un campionario di immagini a lui familiari, quella di Atlante che cerca di «curvare sulla terra il cielo» (metafora della forza di

¹³⁷ G. Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 44.

¹³⁸ E. Montale, *Lo sai: debbo riperderti e non posso...*, *Le occasioni*, v. 1, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 133.

sopportare il peso del mondo) e quella del «pettirosso / che s'infischia del gelo», cioè la capacità, che riconoscerà nel padre, di vivere in allegria liberandosi «di crocci e sconfitte»¹³⁹, senza preoccuparsi del cupo presente che lo circonda.

La fiducia di Bandini in una maturazione poetica autonoma, svincolata dalle mode del momento, si scontrava spesso con la frustrazione per il mancato riconoscimento da parte della critica e la paura di essere inteso come semplice poeta municipale, attardato su posizioni passate. Il timore che dopo la morte ogni traccia del suo passaggio sia cancellata dall'oblio diventa argomento centrale delle poesie *Direte*, *Farfalle e vischio* e *L'allodola*, dove Bandini rovescia il *topos* del poeta che rivendica con orgoglio la dignità della propria opera e la gloria presso i posteri: la natura pessimistica di alcune affermazioni contenute in queste poesie, così come il «sogno / d'immortalità» confessato ne *L'amore per la zucca* (MF), sono da intendersi come «una ripresa di tipo ironico della pretesa dell'immortalità che domina la storia della poesia occidentale»¹⁴⁰, con cui magari addolcire l'amarezza per il mancato successo. Nella poesia *Direte* Bandini si rivolge ai propri concittadini, immaginando il modo in cui lo ricorderanno da morto:

Direte: *Io l'ho conosciuto*,
ma per adesso è sufficiente questo
amore che ci lega. Tutto il resto
esce dal nostro compito presente.

Direte: *È nato qui*,
ma la città sarà diversa ormai.
Banchieri, arcipreti, merciai
cancelleranno le nostre strade.

Era bravo, direte:
e scorrerà su lui scrittore arcaico
di più fresche parole un fiume rauco
profondo come il Lete.

Le frasi retoriche che sono solitamente pronunciate alla scomparsa di uno scrittore vengono rovesciate una ad una: chi affermerà di averlo conosciuto lo dimenticherà ben presto; la città che si vanterà di avergli dato i natali sarà ormai diversa da quella che lui ha conosciuto ed amato, cancellata da «banchieri, arcipreti e merciai»; alle celebrazioni del suo valore poetico seguirà il triste oblio, che annegherà la sua produzione di «scrittore arcaico / di più fresche parole» in «un fiume rauco / profondo come il Lete»¹⁴¹.

¹³⁹ F. Bandini, *Papà come spaccavi...*, *Per partito preso* 19, PPP, v. 15.

¹⁴⁰ Cfr. l'intervista a Fernando Bandini del 27 ottobre 2011, riportata in appendice.

¹⁴¹ Si avvertono anche alcune reminiscenze alcioniche: se le *fresche parole* riprendono senza dubbio *La sera fiesolana* («Fresche le mie parole»), il *fiume rauco* potrebbe ricordare i «fiumi sgorganti d'ogni scaturigine; / leni di pace o rauchi / di violenza» del *Ditirambo* II, vv. 112-114 (cfr. G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, pp. 429 e 506).

Il timore del poeta di non lasciare una traccia del proprio passaggio, di non riuscire a sconfiggere l'oblio del tempo, è al centro di *Farfalle e vischio*, in cui l'uso del dialetto e della quartina di settenari allude apertamente al magistero noventiano:

Il càrpene sul pra'
se desmentega presto
dell'omo ch'è passà,
indigeno o foresto.

Resta farfalle ciare
sull'erba a farse vanto
e vischio da ciapare
il giovane saranto.

L'inverno viene presto
e nissùn savarà
se mi che son passà
so' indigeno o foresto.¹⁴²

Il *càrpene* e la natura in genere si dimenticano presto del passaggio sulla terra di un uomo, indigeno o *foresto* che sia, dato che non possiedono occhi per conoscere e ricordare, come il poeta preciserà in PPP 8 («Molti uomini che ti hanno conosciuto si dimenticheranno di te / ma la terra non può dimenticarti non avendoti mai conosciuto, essendo priva di occhi e di mani»); il sopraggiungere dell'inverno e della neve che copre ogni orma sanciranno pertanto il suo oblio.¹⁴³ L'obbiettivo del *Fanciullino* pascoliano di «riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo»¹⁴⁴, il sogno del poeta di lasciare una traccia del proprio passaggio (motivo già affrontato in *Vento in Valsugana*) si rivela quindi impossibile da raggiungere.

Farfalle e vischio va confrontato soprattutto con *El poeta...* di Giacomo Noventa, da cui riprende il verso «e nissùn savarà»: «*El poeta prepara una fiamma, / Pian pianin... e el va via pian pianin. / Sue no' xé che le prime falive, / El va via... e nissùn savarà*»¹⁴⁵. Illuminante la lettura che ne ha dato Franco Manfriani:

¹⁴² La poesia appare senza la traduzione italiana sia in *Per partito preso* che in *Memoria del futuro*, dove però l'autore aggiunge una nota linguistica: «*Saranto* è il “verdone”, “così detto dal color verde delle sue penne”, come annota il Tommaseo-Bellini». Il verdone compare anche nella poesia eponima di *In modo lampante*: «è necessario prendere coscienza / della vita che libera fiorisce / e fare il punto / sulla naturale evoluzione / che dall'anno scorso / ha subito il canto del verdone».

¹⁴³ Questa riflessione si collega a una tematica più volta ripresa in Bandini, la non sovrapponibilità del tempo umano e del tempo della natura, ispiratrice ad esempio de *Il ritorno della cometa* (SD): «Gli uccelli e le cicale / non ricordano niente delle stelle: / per becchi per èlitre / il tempo è una borra di primavera morte. / La fuga indecifrabile delle stagioni terrestri / si fissa in rughe umane» (vv. 14-19).

¹⁴⁴ G. Pascoli, *Il fanciullino*, cit., pp. 53 e 55.

¹⁴⁵ Giacomo Noventa, *El poeta...*, in Id., *Versi e poesie*, cit., p. 40 (le prime due edizioni di *Versi e poesie* sono del 1956, per Edizioni di Comunità e del 1960, per lo «Specchio» di Mondadori). *El poeta...* costituisce un gruppo di quattro epigrammi che differiscono tra loro soltanto nel verso finale: «E la fiamma lo spaventarà», «El va via... e nissùn savarà», «E po' forse l'amor vignarà», «E po' i santi e l'eroe vignarà».

Fin dal primo verso appare chiaro il ruolo che Noventa assegna al poeta: quello di segnare la strada per i tempi futuri, per una grande poesia futura. Egli prepara lo sprigionarsi di questa poesia con costanza e faticosa applicazione («Pian pianin»), attraversando quasi impercettibilmente, ma lasciandovi un segno durevole, la propria epoca («el va via pian pianin»): non è un meteora; il suo apparire, il suo operare, il suo sparire sono scanditi da un ritmo lento, da una laboriosità umile e minuziosa ma dagli effetti duraturi. Egli stesso non è partecipe pienamente della fiamma che così alacramente prepara e alimenta col suo sommo sforzo, ne coglie solo qualche scintilla, qualche sparso, primigenio bagliore. Anzi, l'affermazione di quei valori che egli ha preparato lo spaventerà, perché egli non potrà viverli appieno. È anch'egli «prigioniero», al pari di coloro che persi in una falsa ideologia non preparano alcun avvenire, di un tempo mediocre, impoetico, in cui possono apparire solo i bagliori e non la piena intensità della luce di una grande poesia. Ritorna qui in Noventa il senso di un destino comune a tutta la sua generazione. Certo egli «forse» potrà, pur nell'indifferenza generale («nissùn savorà»), riaffermare uno di quei valori di cui si nutrirà la poesia futura, l'amore («E po' forse l'amor vignerà»); ma la loro piena affermazione avverrà nel futuro, nel tempo del santo e dell'eroe.¹⁴⁶

La riflessione sul tempo torna ne *L'allodola*, che rinnova l'espedito già utilizzato in *Tempo passato* di *In modo lampante*: il timore che le situazioni vissute nel presente siano cancellate dall'oblio porta il poeta a intenderle come riproposizione di qualcosa già avvenuto in passato, fissato dalla letteratura. Se in *Tempo passato* la memoria andava a Minucio Felice, ne *L'allodola* il recupero riguarda invece Aulo Gellio, che in *Notti Attiche* II, XXIX riportava la favola di Esopo *Il nido dell'uccellino*, dedicata all'allodola ciuffettina.

La neve era un margine bianco
alla pagina fitta del tempo,
un'elica di vento sul calanco,
la tomba dell'allodola stecchita.

Una volta l'allodola
cantava in un luogo di Gellio
(*avicula parva, nomen cassita*)
gettando monete e collane
dal cielo estivo,
quando i noccioli erano *abellane*
o *còryli* e il verso un fiore
secco in un vecchio libro.

Ora calchiamo le bianche colline
in cerca dell'allodola,
nella burrasca spenta canzone.
Ma quando il tempo sarà tutto bianco
chi ripeterà il nostro nome?¹⁴⁷

Il poeta si aggira in un paesaggio invernale dominato dalla neve e dal gelo, alla ricerca della «tomba dell'allodola stecchita». Il ricordo dell'allodola è garantito dagli autori che l'hanno celebrata, a cominciare dall'allodola esopiana ricordata da Gellio («*Avicula – inquit – est parva,*

¹⁴⁶ F. Manfrian, *Prefazione*, ivi, pp. LII-LIII.

¹⁴⁷ In *Reperti* (MG) la terza strofa appare molto cambiata: «Ora saliamo il fianco / della collina / cercando il luogo dove fu sepolta / la sua antica canzone. / Ma quando il tempo sarà tutto bianco / chi si ricorderà del nostro nome?».

nomen est cassita»¹⁴⁸); ma Bandini aveva in mente forse anche altri componimenti come la *Canzone per la lodoletta* di Bernart de Ventadorn¹⁴⁹ o l'ode *A un'allodola* di Shelley. La citazione da Gellio e la dimensione atemporale assicurata dalla poesia suscita il rimpianto del passato (un passato che va al di là della propria biografia), di «quando i noccioli erano *abellane*¹⁵⁰ / o *còryli* e il verso un fiore / secco in un vecchio libro»: questa nostalgia porta così Bandini a cercare la tomba dell'allodola, ponendo «lapidi / dove una volta erano voli e gridi; / quando già tutti avevano scordato / i nomi delle specie e i più non capivano i calchi / di Linneo in lingua lunare»¹⁵¹. Ma il poeta si deve confrontare con la temporalità della propria vita, col timore dell'oblio che giungerà dopo la morte: «Ma quando il tempo sarà tutto bianco / chi ripeterà il nostro nome?».

3 – Per partito preso

Le innovazioni formali sperimentate in *Per partito preso* non devono essere considerate l'unico elemento di interesse della *suite*. Come già sottolineò Raboni, la ricerca formale di Bandini è di natura opposta rispetto alla compiaciuta «autocontemplazione» che contraddistingue le operazioni dei Novissimi: egli infatti, ponendo al centro l'aspetto comunicativo, adatta di volta in volta la scelta delle formule sintattiche, metriche o linguistiche alla «realizzazione espressiva» dei contenuti che intende proporre.

Ciò che soprattutto gli preme [...] sono proprio i suoi contenuti: di come, mettiamo, una certa vicenda personale, politica anche [...], metta radici in lontane storie di sacrilegi, favolosi incontri col padre, infantili visioni di guerra; di come l'ambiguità della natura sopravviva di continuo alle inevitabili, crudeli semplificazioni della storia [...]; di come sia dolce pulire «la polpa dei giorni con la punta del coltello, seme per seme, intenzione per intenzione», ricostruendo «nella luce della coscienza» la frantumata immagine delle cose («...lo schema è necessario... / ma lo schema significa perdere un milione d'impercettibili dati che fanno reale la nostra presenza...»)¹⁵².

Il rapido elenco di temi proposto da Raboni offre alcuni spunti di riflessione: anzitutto il recensore fa riferimento per lo più alla sezione *Per Partito Preso*, a conferma dell'attenzione che si meritò questa *suite*; inoltre i nuclei tematici messi in luce dal poeta milanese presentano varie affinità con istanze che caratterizzavano anche la sua produzione, specie lo scavo nella biografia per riesumare «lontane storie di sacrilegi» (la rievocazione di crimini del passato costella le prime

¹⁴⁸ Aulo Gellio, *Le notti attiche*, II, XXIX, 3, in Aulo Gellio, *Le notti attiche*, a cura di Giorgio Bernardi-Perini, Torino, Utet, 1992, volume primo, p. 330.

¹⁴⁹ Sulle riprese successive di questa canzone cfr. M. Perugi, *L'allodola che «s'innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Poligrafo, 2004, pp. 189-206.

¹⁵⁰ *Avellane per noccioli* si ritrova in G. Pascoli, *Campane a sera, Myricae*, v. 32 (Id., *Poesie*, cit., vol. II, p. 78).

¹⁵¹ F. Bandini, *Tu non rimproverarmi...*, *Lapidi per gli uccelli XIII*, MC, vv. 7-11.

¹⁵² G. Raboni, *Tre libri di poesia*, cit., pp. 150-151.

raccolte di Raboni, in particolar modo della Milano manzoniana), l'immaginazione di «favolosi incontri col padre» (come in *Risanamento*) o il recupero di «infantili visioni di guerra» (soprattutto ne *L'albero dei ricordi di guerra*). Anche la finalità etica «di ricostruire la frantumata immagine delle cose», di ricomporre attraverso la poesia un senso alla realtà disgregata, si ricollega al verso centrale della poesia *Notizia* («Qui i frantumi diventano poltiglia»), dove Raboni, lamentando la vorticosità del presente («può darsi che la ruota / giri troppo in fretta perché resti qualcosa») e la perdita di un compatto sistema di valori e di solidi punti di riferimento, arrivava a rimpiangere i «bei tempi di Guernica», l'età vissuta dai padri o dai fratelli maggiori in cui il confine tra bene e male, tra servi e padroni era netto, mentre ora «tutto si complica, anche il male» (*Una volta*). L'incapacità di comunicare («Non ho frasi da dirti») e la crisi ideologica di metà Novecento («non ho più vista o certezze») si traduce in una frammentazione generale che contagia lo stesso poeta, il cui corpo si smembra come in un quadro di Balthus:

Solo qualche parola,
 solo una notizia sul rovescio del conto
 sbagliato dal padrone.
 Forse è tardi, può darsi che la ruota
 giri troppo in fretta perché resti qualcosa:
 occhi squartati, teste di cavallo,
 bei tempi di Guernica.
 Qui i frantumi diventano poltiglia.
 E anch'io che ti scrivo
 da questo luogo non trasfigurato
 non ho frasi da dirti, non ho
 voce per questa fede che mi resta,
 per i fischi simmetrici, le sedie
 di paglia ortogonali,
 non ho più vista o certezze, è come
 se di colpo mi fosse scivolata
 la penna dalla mano
 e scrivessi col gomito o col naso.¹⁵³

Il riconoscimento di Raboni nei confronti di Bandini avviene quindi su due versanti, quello estetico (con l'interesse per la sua ricerca formale) e quello etico, col ritrovamento nelle sue poesie di un terreno comune di riflessioni, che porterà poi i due poeti a stringere un'amicizia duratura. Nell'analisi dei componimenti di *Per Partito Preso* può essere un utile punto di riferimento la griglia offerta da Raboni, che ha il merito di mettere in luce i nuclei tematici più importanti presenti all'interno della *suite*, la vicenda personale dell'autore, il rapporto tra natura e storia, il tentativo del

¹⁵³ G. Raboni, *Notizia*, in Id., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, p. 29. *Notizia* è il testo incipitario di *L'insalubrità dell'aria* (Milano, Scheiwiller, 1963) e della raccolta *Le case della Vetra* (Milano, Mondadori, 1966). Sul valore programmatico di questo testo cfr. Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983, pp. 86-87.

poeta di comprendere la realtà. Tra le poesie del poemetto merita comunque un'analisi a parte la dichiarazione di poetica contenuta in PPP 8: in essa Bandini si ricollega agli interrogativi delle ultime poesie di *Neve e tuono*, utilizzando un immaginario fortemente letterario, che sembra debitore del Montale degli *Ossi di seppia*:

Molti uomini che ti hanno conosciuto si dimenticheranno di te
ma la terra non può dimenticarti non avendoti mai conosciuto, essendo priva di occhi e di mani.
Tu solo dentro di te come un rotolo svolgi queste immagini di paesi rallentate dalla distanza degli anni,
con pezzi di pellicola bruciati da una luce violenta per aver tenuto troppo aperto il diaframma dei sensi o del cuore.
Ti tendi e ti afflosci come la campanula presa per i capelli dal vento
nello sforzo di restare abbarbicato alla terra
e qualcosa si rompe in te,
qualcosa simile all'addome della campanula che, rinsecchito dal tempo, lascia cadere minuscoli semi:
e cadono i nostri semi di parole e di nervi che prolungano il mondo
e assicurano alla vita la sua eternità.

I primi versi riprendono le amare considerazioni di *Farfalle e vischio*: «Il càrpene sul pra' / se desmentega presto / dell'omo ch'è passà, / indigeno o foresto». La vita dell'uomo passa senza lasciare tracce, né presso gli uomini che ha conosciuto né presso i luoghi in cui ha vissuto. Il poeta si paragona a un appassionato collezionista di filmati amatoriali che in solitudine ama rivivere episodi del passato, abbandonandosi al piacere del ricordo («Tu solo dentro di te come un rotolo svolgi queste immagini di paesi rallentate dalla distanza degli anni»)¹⁵⁴. Queste pellicole però sono usurate dal tempo, bruciate «da una luce violenta / per aver tenuto troppo aperto il diaframma dei sensi o del cuore», recano cioè i segni dell'eccessivo batticuore con cui i ricordi sono stati vissuti. Metafora di questa gelosa conservazione dei propri ricordi diventa la campanula, umanizzata nei riferimenti ai *capelli* e all'*addome*. Come questo fiore, caro a Bandini¹⁵⁵, resiste alla violenza del vento rimanendo «abbarbicato alla terra» e, «rinsecchito dal tempo, lascia cadere minuscoli semi», così il poeta difende strenuamente il proprio mondo di ricordi strappati allo scorrere frenetico del

¹⁵⁴ La metafora della natura come libro, qui ripresa ai vv. 3-5, è tipica di tutta la letteratura, come già notato da Curtius: «L'immagine del mondo, o della natura, come "libro" è sorta nell'eloquenza sacra, è passata in seguito nella speculazione mistico-filosofica del Medio Evo e infine è entrata nell'uso generale. Il "libro del mondo", nel corso di questo sviluppo, ha assunto talvolta un senso profano perdendo l'originario carattere teologico» (E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 356).

¹⁵⁵ La campanula torna in un'altra dichiarazione di poetica, *Insegnami a far versi*, che apre *La mantide e la città*.

tempo, senza cedere alla violenza del gelido «vento della storia» – per citare Fortini –, «il vento di vecchie cause, parabole, ipotesi, / polvere, pause, foglie»¹⁵⁶: i semi che rilascia sono «semi di parole e di nervi che prolungano il mondo / e assicurano alla vita la sua eternità».

La strenua opposizione della campanula di Bandini al vento gelido della storia è garantita dal forte legame coi luoghi di cui il poeta conserva una solida immagine nella propria memoria; la poesia nasce proprio dallo «sforzo di restare abbarbicato alla terra», con utilizzo di un participio, *abbarbicato*, che rimanda a *L'agave su lo scoglio* di Montale: anche lì la poetica dell'autore è simboleggiata da una pianta, l'agave cresciuta su un crepaccio della scogliera ligure, sopportando il «rabido ventare di scirocco» che brucia e rinsecchisce una terra arsa dalla siccità.

ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce;
e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento.¹⁵⁷

In entrambi i componimenti i semi della pianta diventano metafora della poesia, ma in Montale l'immagine dei «racchiusi bocci che non sanno più esplodere» dell'agave, così come l'arido paesaggio ligure, rappresentano la poetica «glabra ed essenziale» di *Ossi di seppia*, quella secchezza che porta a una chiusura espressiva. Al contrario in Bandini la campanula che, pur rinsecchita dal vento, riesce a spargere i propri semi simboleggia un'orgogliosa difesa delle istanze comunicative della poesia.

La categoria della «vicenda personale» si suddivide in vari sottofiloni, alcuni caratteristici della produzione precedente (le veglie notturne) e altri approfonditi solo nelle raccolte successive: sia le «infantili visioni di guerra» che le poesie di viaggio sono assenti in *La mantide e la città* ma caratterizzano invece alcune sezioni di *Santi di Dicembre*¹⁵⁸.

Gran parte delle poesie di viaggio di *Per Partito Preso* saranno escluse da *Memoria del futuro* perché ritenute «episodiche» e non rispondenti «a quello che era il colore generale del libro»¹⁵⁹: i testi n. 10, 12, 20 e 21 compongono un breve ciclo dedicato alla Jugoslavia, che all'epoca non

¹⁵⁶ Le citazioni provengono rispettivamente dalle poesie *Ventesimo congresso* e *Da Praga*, entrambe di *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963 (cfr. F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., pp. 244 e 253).

¹⁵⁷ E. Montale, *O rabido ventare di scirocco...*, cit., vv. 15-23, p. 68.

¹⁵⁸ La sezione *Negozi di uccelli* tratta di alcuni viaggi fatti in America mentre *L'ultimo aereo* ripercorre numerosi episodi o situazioni dell'infanzia.

¹⁵⁹ Cfr. l'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice.

rappresentava solo una meta turistica¹⁶⁰ ma anche un modello di socialismo alternativo a quello sovietico. In queste poesie Bandini evoca il senso di pace e mistero provato in alcuni luoghi dell'attuale Serbia, Bosnia e Croazia, come «'Otociaz fresca nell'alba appena spuntata», o il «lampo della Sava» o la «danza in cerchio delle ragazze di Ciaciak». I ricordi spesso affiorano attraverso elenchi di immagini uniti da polisindeto, come in PPP 12 (vv. 1-9):

Ma la Serbia era bella e anche la Bosnia (il mondo era bello)
e il lampo della Sava
e la scatola vuota delle sigarette e l'aroma che vi era rimasto

e la marmotta nei boschi
e il daino all'abbeverata.

Era buono il sciroppo di lamponi (il mondo era buono)
e l'odore delle assi appena segate
e l'odore del timo che aleggiava sul pascolo
e l'odore della torta di semi di papavero.

Probabilmente agisce il lontano modello dei vv. 14-27 delle *Ricordanze*, dove il riaffiorare di dolci ricordi e sensazioni dell'infanzia remota avviene mediante una «lunga serie di frasi introdotte da e», in cui «il polisindeto segnala l'affollarsi delle immagini nella memoria»¹⁶¹; leopardiano è anche l'uso al v. 8 del verbo *aleggiare*¹⁶².

Ma la Jugoslavia può diventare anche terra di confronto culturale: il testo n. 21 trasfigura in chiave poetica l'incontro tra Bandini e lo scrittore serbo Oscar Davicio¹⁶³, col quale nacque una disputa sull'identità culturale dell'Europa e della Serbia. Unica poesia del breve “ciclo jugoslavo” ad essere accolta in *Memoria del futuro* è il testo n. 10, la descrizione di una scena idillica il cui protagonista è un «bambino dalmata», che tutt'a un tratto rompe il silenzio del mare chiamando sua madre: «gridò “mamma” / e il suo grido era un ciottolo / che balzava sul mare», la sua voce

¹⁶⁰ Bandini andava spesso in Jugoslavia durante le vacanze estive: nel 1963 trascorse quindici giorni a Rovigno.

¹⁶¹ F. Bandini, *Note a G. Leopardi, Canti*, cit., p. 194n.

¹⁶² A proposito dell'uso di *aleggiare* nel *Tramonto della luna*, v. 3 («là 've zefiro aleggia»), Bandini avrebbe annotato: «Anche il verbo *aleggiare*, “muovere con dolcezza le ali”, è nominato nella copiosa riflessione linguistica che occupa le pagine dello *Zibaldone* [cit. in 4150], e viene visto come verbo iterativo, poeticamente si può dire un *hapax* nei *Canti*» (F. Bandini, *Il tramonto della luna*, cit., p. 610).

¹⁶³ Oskar Davičo, poeta, romanziere e saggista, è nato nel 1909 a Šabac, in Serbia, e morì a Belgrado nel 1989. Oltre a saggi di critica letteraria e romanzi, ha pubblicato volumi di poesia, tra cui: *Le quattro parti*, 1929; *Anatomia*, 1930; *Zrejanin*, 1949; *Hana*, 1951; *L'uomo dell'uomo*, 1953; *Flora*, 1955; *Occhi abitati*, 1956; *Fotografie*, 1963. Le prime traduzioni italiane di suoi componimenti sono di Osvaldo Ramous in *Poesia jugoslava contemporanea*, Padova, Rebellato, 1959 e di Giacomo Scotti in *Nuova poesia jugoslava*, a cura di Ciril Zlobe, Milano, Guanda, 1966.

Bandini lo cita nuovamente nell'articolo *I gemelli atrofizzati* («Gazzettino», 4 marzo 1993), dedicato al conflitto in Jugoslavia, e lo ricorda così in un'intervista concessami: «Oskar Davičo, un grande scrittore jugoslavo, è stato anche candidato al Nobel, ma ha avuto poca fortuna perché era molto impegnato politicamente. Lui era stato compagno d'armi durante la guerra partigiana con Tito, e poi suo consigliere politico. E l'avevo conosciuto dove andavamo in vacanza, e lui mi aveva raccontato un sacco di roba, relativa alla sua vicenda politica. Naturalmente quando è caduto il comunismo lui era uno di quelli più criticati per la sua posizione, io però l'ho levato [da MF] prima ancora che cadesse in disgrazia, quindi non è che ho fatto una cosa di convenienza, da furbastro...» (cfr. l'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice).

rimbalzava sulle onde del mare come il sasso lanciato in *Tempo passato* (IML), diventando un ricordo che il poeta vuole salvare dall'oblio del tempo fissandolo in poesia.

Tra le poesie di viaggio rientrano anche PPP 13 e 22, che testimoniano la nascente moda delle vacanze balneari di massa, simbolo di un benessere economico sempre più generalizzato e di una società in cambiamento. Il primo testo sembra una ripresa post-moderna del *Falsetto* montaliano, il cui celebre inizio («Esterina i vent'anni ti minacciano») rivive ritmicamente nell'*incipit* «Le ragazze devote a Saint-Tropez»: come nel *Falsetto* predomina il contrasto ironico di fondo tra la vitalità incosciente dei giovani e la saggezza inerte di chi appartiene alla «razza / di chi rimane a terra» e non ha il coraggio o la forza di affrontare la vita, il mare aperto («noi che magari non sappiamo nuotare, non sappiamo se andare in bicicletta»): dichiarazione che nella doppia negazione sembra alludere ironicamente anche al noto «Non chiederci la parola»). Mentre il poeta discute sulla spiaggia coi propri amici «se Locke valga Kant, scacciando con la mano infastidita la formica che ci cammina nel lobo dell'orecchio», le ragazze «devote a Saint-Tropez» col loro ombelico scoperto «percepiscono qualcosa, nel passaggio da stagione a stagione, che a noi è sfuggito».

Le «infantili visioni di guerra» (testi n. 5, 7 e 17) rievocano invece situazioni della lotta partigiana e della Liberazione, osservate con gli occhi innocenti di un bambino come nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. Il sonetto (PPP 5) descrive l'esecuzione di un nazista accusato di spionaggio da parte di un gruppo di partigiani, mentre PPP 17 rievoca un piccolo atto di sabotaggio compiuto da ragazzo, quando a un soldato tedesco che gli chiedeva la strada per Padova indicò la via per «Verona / verso i broli di pesche e di prugne»¹⁶⁴. PPP 7 invece riprende lo stesso riferimento autobiografico che aveva dato lo spunto a *Nel Millenovecento...* (IML), ossia il festoso ritorno a casa nei giorni della Liberazione, attraverso una campagna in fiore in cui le immagini e i profumi della natura si alternavano a scene di morte.

Ci vorranno giorni e giorni per lavare questa colpa
che non è colpa nè mia nè tua
ma di chi diede gli ordini e di chi vi obbedì,

per tutto il fascismo che ci brulica sotto
come un formicaio nascosto dall'erba:
fascismo nell'occhio della quaglia tremante

e in quello del ragazzo che attraversa il grano.

¹⁶⁴ «“Bitte, per favore, ragazzo / qual è la strada per Padova?” / mi chiese il soldato tedesco / alto sulla motocicletta. // Aveva foglie sopra l'elmetto / e il parabellum nero a tracolla. // Io dissi “di là” e indicai / il nord con la mano, / il nord fiorito di montagne azzurre. // E il soldato tedesco partì / diretto a Verona / verso i broli di pesche e di prugne. / Chi aveva preso la strada di casa / senza saperlo / io non lo vidi più, / ma per altri non ci furono prugne / bensì pallottole aghi bastoni. // E piuttosto che torni la peste / è meglio dimenticare l'Ogino-Knaus / e fare tanti bambini». In questa poesia si noti dal punto di vista del linguaggio la compresenza di termini letterari (*broli* è dantismo presente anche in Pascoli), costruzioni liriche (la dittologia «di pesche e di prugne»; il *tricolon* «pallottole aghi bastoni») e linguaggio realistico (il *parabellum* e il metodo anticoncezionale *Ogino-Knaus*).

Affiora qui il rimpianto per i «bei tempi di Guernica», cioè per «un mondo dove si benedice e si maledice. Un mondo dove sia ancora possibile, nell'ambito creaturale, distinguere tra quello che è buono e quello che è cattivo»¹⁶⁵: il fascismo, visto come incarnazione di un male storico che minaccia continuamente di rinascere, non è più fronteggiabile apertamente come nella Resistenza, ma «brulica sotto / come un formicaio nascosto dall'erba» e i responsabili delle colpe, privi ormai più una divisa riconoscibile, sono difficili da individuare.

In queste poesie le esperienze del passato diventano spunto per una riflessione etica sul presente: «Per questo usiamo troppe parentesi / e la mano indecisa non tocca / la maniglia della porta per aprire» (PPP 5); «E piuttosto che torni la peste / è meglio dimenticare l'Ogino-Knaus / e fare tanti bambini» (PPP 17). Come avviene nel Pascoli italiano e latino «l'oggi non si dimentica nell'ieri, né si oppone all'ieri, ma coesistono entrambi in un eterno presente dove le vicende della storia si trasfigurano in simboli del patire umano»¹⁶⁶. Un coinvolgimento simile al sentimento storico pascoliano sembra caratterizzare PPP 14, in cui il ricordo affiora «dall'intimo, dall'inconscio, come eco trasognata e più spesso dolente di una vita remota», che risale all'origine della vita e dell'evoluzione della specie umana, «a ciò che è morto in noi e prima di noi»¹⁶⁷ e che la poesia cerca di far rivivere:

Eppure sono qui da tremila anni,
sono sicuro di aver già conosciuto il luccichio di
queste barene
quando ancora il faro non trafiggeva col suo raggio
la tenera farfalla della costa,
e sono sicuro di aver già letto questo strano
alfabeto scritto lentamente sulla roccia dalle
onde e dal vento
e aver già sentito questo odore di fritto uscire da
una locanda per mercanti fenici
e aver provato il senso di unto che danno i nastri
delle alghe quando si avvolgono alle dita dei
piedi, (forse allora non erano piedi,
e forse le alghe non erano alghe).
Coccinella che mi salivi dal calcagno su per la
gamba
inerpicandoti in mezzo ai miei peli come in un
prato d'erba,
eri tu la postina del tempo non ancora accaduto

¹⁶⁵ F. Bandini, *Benedire e maledire*, «Il Gazzettino», 9 dicembre 1992.

¹⁶⁶ A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 21.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 20 e 22. A tal proposito Traina riporta due brani significativi di Pascoli, rispettivamente un appunto manoscritto e un programma di lavoro testimoniato dalla sorella Maria: «Io sento nel cuore dolori antichissimi, pene ancora pungenti. Dove e quando ho provato tanti martori? sofferto tante ingiustizie? Da quanti secoli vive al dolore l'anima mia? Ero io forse uno di quegli schiavi che giravano la macina al buio, affamati, con la museruola? Mi trovai tra le trincee di Cesare e le muta di Alesia, respinto dalle due parti?»; «Io sento confuso in me il sentimento dell'evoluzione umana, da cellula a uomo, e da uomo primitivo a italiano del di d'oggi (traverso la storia delle migrazioni e separazioni ariane alla vita celtica, romana, medievale etc.), coi sogni dell'avvenire» (ivi, p. 20).

o una borchia dell'antico volume che narra com'io
rotolai tra gli scogli
alga, ostrica, pesce, o legno di navi scomparse,
o goccia di sale che la maretta regalava alla
spiaggia?

La contemplazione del mare fa perdere al poeta le coordinate temporali, ridestando in lui le forme di vita che l'hanno preceduto, dalle prime alghe alle civiltà scomparse: il poeta risale con la memoria a ere passate, «quando ancora il faro non trafiggeva col suo raggio la tenera farfalla della costa», tanto che una parte di sé ai vv. 4-5-6 sembra ricordargli sensazioni (visive, olfattive e tattili) provate dalle forme di vita che l'hanno preceduto, che affiorano tramite polisindeto come se fossero «ricordanze» del passato biologico (e non più solo biografico) del poeta.

Anche il Giacomo Zanella di *Sopra una conchiglia fossile*, contemplando la conchiglia conservata nel suo studio, immaginava il passato preistorico; qui però la «postina del tempo» non è più un fossile bensì una coccinella inerpicata sulla gamba del poeta, la cui forma circolare ricorda «una borchia dell'antico volume che narra com'io rotolai tra gli scogli / alga, ostrica, pesce, o legno di navi scomparse». L'allusione ad antiche civiltà del passato può avere alle spalle la lettura di *The Waste Land* di Eliot: in particolare i riferimenti di Bandini alla «locanda per mercanti fenici» e al «legno di navi scomparse» sono forse debitori del «*drowned Phoenician Sailor*», il «marinaio fenicio annegato» di cui si parla in *Death By Water* e in altre parti di *The Waste Land*.

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.
A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentil or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.¹⁶⁸

Molte poesie di *Per partito preso* riprendono il filone delle veglie notturne, con un continuo sovrapporsi tra le minacce infantili e quelle presenti: il testo n. 9 affronta una delle paure più intense vissute da piccolo, quando la convinzione di aver commesso un sacrilegio lo tormentò molte notti, nell'angosciante attesa della punizione divina.

Da bambino, avendo commesso sacrilegio, essen-
domi accostato alla mensa eucaristica in pec-
cato mortale

¹⁶⁸ T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., vv. 312-321. Altri passi in cui si parla di questo personaggio sono i vv. 46-48 e 307.

(per timore che non accostandomi alla mensa eucaristica il mio maestro capisse che ero in peccato mortale),
avendo commesso sacrilegio trascorrevi notti infelici e piene di paura
e aspettavo la fine del mondo (perché ero convinto che la fine del mondo fosse ormai prossima)
e prima di andare a letto spiavo le stelle, se ci fosse tra gli astri un indizio,
qualcosa come un tremore insolito nelle loro gocce di luce,
ma il cielo era lo stesso di mille anni fa, calmo, solenne, profondo,
non turbato come il mio cuore. E sotto le coperte io vegliavo, sicuro che ci fosse frode in quel cielo,
una cosmica malizia, e che la rovina inizierebbe d'improvviso come un temporale d'estate
quando non c'è pausa tra il primo tuono e la violenza dell'acquazzone;
ma poiché non c'era che quel silenzio senza scosse stavo attento alle voci dei passanti
e talvolta mi pareva che in quelle voci ci fosse uno spaventato stupore, mi pareva di udire delle grida
e tremavo sotto le lenzuola. Ora so che se il mondo finirà non sarà per il sacrilegio di un bambino
e non sarà Dio a spaccarlo in due come un melone.

A spaventare il ragazzo è lo stesso «infinito tremolìo stellare» che atterriva Pascoli ne *Il bolide*¹⁶⁹, richiamato qui ai vv. 5-6: «spiavo le stelle, se ci fosse tra gli astri un indizio, / qualcosa come un tremore insolito nelle loro gocce di luce». Ma alla base di questo terrore non c'è tanto il senso di spaesamento pascoliano per la piccolezza dell'uomo rispetto all'infinità dello spazio, quanto l'attesa di una punizione divina che appare inevitabile. Il riferimento al «maestro» riporta agli anni del collegio religioso di Montecchio Maggiore: la paura per il castigo e la dannazione eterna minacciati durante le ore di catechismo sconvolge la debole mente del bambino, che non fidandosi del cielo «calmo, solenne, profondo» (come la volta stellare dopo il passaggio del meteorite nel *Bolide*: «ma non v'era che il cielo alto e sereno»¹⁷⁰) aspetta con terrore «la fine del mondo». Ma, diventato adulto, Bandini ha conosciuto sacrilegi ben peggiori di quelli innocenti di cui può rendersi responsabile un bambino, e compreso che a distruggere il mondo non sarà Dio quanto piuttosto l'uomo.

¹⁶⁹ G. Pascoli, *Il bolide, Canti di Castelvechio*, v. 36 (Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 683).

¹⁷⁰ Ivi, v. 40.

In PPP 15 le paure dell'infanzia sono trasposte al presente, diventando metafora di un senso di inquietudine che allontana dai veri problemi della vita: rinnovando la tradizione lirica delle poesie rivolte al proprio cuore, Bandini incita il proprio «cuoricino burroso» a smetterla di piangere, minacciando in caso contrario di chiamare «l'uomo nero oppure Sanguineti», o di risvegliare i *babau* del passato più o meno recente, dal «soldato tedesco» al «cosacco della Santa Alleanza»¹⁷¹.

Ora smettila di piangere, cuoricino burroso, o ti
chiamo l'uomo nero oppure Sanguineti,
l'uomo nero col sacco o Sanguineti con le sue pa-
rentesi che sono ferri chirurgici
utilissimi contro i capricci dei cuoricini burrosi,
oppure ti chiamo
(peggio ancora) uno vestito da soldato tedesco e lo
vesto con l'elmetto che arrugginisce nel
campo in testa a uno spaventapasseri,
o lo vesto da parà o da aviatore americano che va a
bombardare Hiroscima,
e se la prolungata abitudine non ti rende spaven-
tosi i babau del presente
lo vesto da cavaliere teutonico, da inquisitore, da
cosacco della Santa Alleanza.¹⁷²

Il tono che domina questa poesia, gli accenni ai *babau* che spaventano i bambini riprendono il motivo – frequente nella prima produzione di Bandini – delle veglie notturne, del mondo immaginario creato dal fanciullo che sembra prendere vita di notte mentre gli adulti dormono: ma i ricordi infantili diventano simbolo di un'angoscia storica legata alle vicende di cronaca, cui si sommavano preoccupazioni o frustrazioni personali.

Bada a te, se non la smetti di piangere, cuoricino
burroso,
io ti faccio arrivare i marziani, io ti spiego il se-
greto dei quattro cavalli dell'apocalisse,
io per castigo ti faccio leggere i romanzi dei cuo-
ricini burrosi
che hanno saragattizzato le selve trasformandole in
giardini della ricordanza,
io più fastidioso di una lavagna raschiata dal ges-
so ti cigolo dentro l'orecchio «oceano, stella»,
e la galassia usata dalla fantascienza per spaven-
tare i bambini
(i quali ignorano come una volta versava latte per
le plaghe del cielo,
grande mammella che assicurava le notti del
mondo),
io te la metto sotto il naso, cuoricino burroso,

¹⁷¹ Con probabile allusione all'«armata defunta di Suvarov», il battaglione cosacco che occupò Vicenza negli anni delle guerre napoleoniche, rievocato anche in *Lapidi per gli uccelli XI* (MC).

¹⁷² F. Bandini, *Ora smettila di piangere, cuoricino burroso...*, *Per partito preso* 15, PPP, vv. 1-7.

perché la smetta di frignare e ti rivolga alle cose
importanti.¹⁷³

Per il consueto impasto di neologismi e riferimenti letterari si nota la presenza ravvicinata del termine *saragattizzato*, appartenente al gergo politico del tempo, e della citazione dantesca «plaghe del cielo», entrambi ben amalgamati nel testo. L'aggettivo *saragattizzato*, che in *Memoria del futuro* sarà censurato dall'Ufficio legale della Mondadori e sostituito con «impicciolito», si riferiva a Giuseppe Saragat, il fondatore del Psdi che nel 1964 sarebbe divenuto Presidente della Repubblica:

Cosa vuol dire “saragattizzare” le selve? Era un termine politico portato a livello dello stile della poesia. Nella poesia di oggi non ci sono più le selve che ci sono – che so io – nell'Ariosto quando Angelica fugge. E allora, come nel socialismo “saragattizzare” era termine per dire “diventare improvvisamente eccessivamente moderati”, così anche le selve potevano essere saragattizzate nello stile e nella poesia.¹⁷⁴

Il sintagma «plaghe del cielo» invece chiama in causa la descrizione delle corone dei beati contenuta in *Paradiso* XIII, in cui sono descritte quindici stelle che ravvivano «'n diverse plage / lo ciel»: «Imagini chi ben intender cupe / quel ch'i' lor vidi – e ritegna l'image, / mentre ch'io dico, come ferma rupe –, / quindici stelle che 'n diverse plage / lo ciel avvivan di tanto sereno, / che soperchia dell'aere ogni compage».¹⁷⁵

Il testo n. 16 (già citato analizzando *Pianeta dell'infanzia*) si sofferma invece più in generale sul «pianeta dell'infanzia», sul mondo magico creato dall'immaginazione del fanciullo capace di farlo sognare ma anche di atterrirlo durante le interminabili veglie notturne, dove l'emozione interpreta ogni più lieve rumore come possibile minaccia, dai «bisbigli dentro le pareti» fino al tremolio delle ragnatele. Le figure dei genitori, che qui cercano di assicurare il figlio, tornano in due testi successivi come presenze confortanti e modello di condotta etica: in PPP 18 la madre lo incoraggia a risvegliarsi, a superare gli incubi e ad affrontare la vita. L'avversativa iniziale allaccia il testo alla descrizione delle paure notturne di PPP 9 e 16 e ai timori esistenziali di PPP 15.

Ma mia madre mi sveglia al mattino e dicendo che
la valigia è pronta, che è settembre e le fucsie
stanno sfiorando,

¹⁷³ Ivi, vv. 8-17.

¹⁷⁴ Cfr. il colloquio con Bandini del 27 ottobre 2011 riportato in appendice. Il verbo «saragattizzare» lo si può ritrovare utilizzato ad esempio nel quotidiano «l'Unità», sia in un editoriale («quanti speravano di saragattizzare il PSI sono stati tenuti in sacco»: *Compiti di lotta*, «l'Unità», 18 febbraio 1962) che all'interno della rubrica delle lettere: «Io ho una grande stima del compagno Pertini e voglio domandare a lui e a tutti i miei compagni socialisti se si rendono conto dello sbandamento creato nel nostro partito dal volere dei cosiddetti autonomisti, che quasi lo stanno saragattizzando» (S.A., *Si rendono conto dello sbandamento?*, in *Lettere all'Unità*, «l'Unità», 17 marzo 1963).

¹⁷⁵ Dante, *Par.* XIII, 1-6. Il termine *plaga* «ricorre solo nel *Paradiso*, e vale “zona”, “regione”», con particolare accezione in *Par.* XIII, 4, in cui esso «è usato anche a designare una “zona” del cielo» (*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, s.v.).

sottintende che in cucina c'è il caffelatte, che fuori dei vetri c'è il sole, che nella strada ci sono automobili, che in collina il gallo ha cantato mentre ancora dormivo cacciando i fantasmi notturni col suo rauco chicchirichì, come nell'inno di Ambrogio. E allora capisco com'è dolce questa polpa d'anguria del tempo in cui siamo alzati, com'è bello staccarla dalla scorza delle notti badando a non ingoiare i semi, pulendola con la punta del coltello, il tempo in cui siamo alzati (anche se il cuore continua a battere quando dormiamo), pulendo la polpa dei giorni con la punta del coltello, seme per seme, intenzione per intenzione, nella luce vigilante della sottesa coscienza.

Questa poesia più d'ogni altra chiarisce la dimensione simbolica in cui deve essere inteso il riferimento alle veglie notturne, che esprimono dunque, oltre alle insidie storiche, anche le incertezze e le difficoltà della vita che si pongono di fronte al poeta. La madre che da piccolo lo rincuorava ripetendogli che «*no bisogna lassarse scoraiare*»¹⁷⁶, anche da adulto lo riscuote dal torpore, dicendogli che il gallo col suo canto ha cacciato i fantasmi notturni «come nell'inno di Sant' Ambrogio». Nell'inno ambrosiano *Aeterne rerum conditor* il gallo, simbolo dell'azione redentrice di Gesù Cristo, col suo canto annuncia la luce della grazia divina e scaccia le tenebre del peccato, richiamando l'uomo alla fede:

Perciò: suvvia, alziamoci; il gallo eccita coloro che giacciono, riprende i dormiglioni, il gallo accusa coloro che rinnegano la fede.

Quando canta il gallo ritorna la speranza, viene ridonata la salute ai malati, viene riposto il pugnale del malfattore, torna la fede a coloro che sono caduti nel peccato.

Gesù, osserva coloro che vacillano, e correggici col tuo sguardo; se tu ci guardi, cadono i peccati e la colpa viene lavata dal pianto.

Tu, luce, risplendi ai nostri sensi, allontana il sonno della mente; te per primo chiami la nostra voce, e a te sciogliamo voti.¹⁷⁷

Sul modello dell'inno ambrosiano anche il poeta Prudenzio scrisse un *Hymnus ad galli cantum* (collocato in apertura del *Liber Cathemerinon*), riprendendone il metro, la centralità

¹⁷⁶ F. Bandini, *Mia madre cuciva tomaie*, PPP, v. 22.

¹⁷⁷ Ambrogio, *Al canto del gallo*, strofe 5-8, in Id., *Inni*, a cura di Manlio Simonetti, Firenze, Nardini, 1988, pp. 23-25. L'inno è formato da quartine di dimetri giambici acatalettici, pertanto la traduzione in prosa non mantiene la numerazione originale dei versi ma fa riferimento alle strofe (lo stesso vale per il successivo inno di Prudenzio).

dell'immagine salvifica del gallo come simbolo del Cristo e i dualismi luce-tenebre e grazia-peccato, «sviluppati ed esemplificati poeticamente con una creatività inesauribile»¹⁷⁸. Più che al precedente ambrosiano, il testo di Bandini si avvicina all'inno di Prudenzio per il riferimento ai *vagantes daemones* che infestano la notte dell'uomo («I demoni, si dice, vagano allegri per le tenebre notturne, mentre al canto del gallo fuggono impauriti da tutte le parti. / Infatti l'odiato avvicinarsi della luce, della salvezza, della potenza divina rompe l'assedio delle tenebre e fa scappare i compagni della notte [*noctis satellites*]»¹⁷⁹) e per il monito a rimanere «vigili» (come «vigilante» è la coscienza di Bandini) e riconoscere ciò che è «falso e frivolo», a diffidare dei falsi idoli rappresentati dal successo mondano:

Vigile invece lo spirito, prima che il corso della notte esaurisca il tempo residuo, rimanga all'erta attento e operoso. [...]

Basta con il torpore profondo che ha avvinto le membra e oppresso la sensibilità, appesantendola e oscurandola, mentre vagava per vani sogni.

Sì, come in sogno, per la gloria di questo mondo abbiamo compiuto azioni false e frivole. Ma ecco la verità: *vegliamo*.

Oro, piacere, allegria, ricchezza, onori, successi, tutti i mali che ci fanno gonfi di superbia: è mattina, tutto scompare.¹⁸⁰

Bandini traspone questi riferimenti in una dimensione laica, per cui la luce non è più simbolo del potere redentore di Cristo ma della coscienza personale, che deve rimanere vigile senza lasciarsi offuscare dai sogni e dai «mali che ci fanno gonfi di superbia». Per spiegare il proprio pensiero egli utilizza una piccola parabola dal sapore familiare: risvegliatosi dagli incubi notturni il poeta comprende l'importanza di essere fiduciosi nei confronti della vita, superando le difficoltà e ricercando la felicità, con la stessa semplicità con cui si assapora il succo della «polpa d'anguria del tempo» ripulita dalle scorze verdi (la notte) e dai semi (le «intenzioni», o in PPP 19 i «crucci e le sconfitte»), confidando nella luce del sole (la «luce vigilante della sottesa coscienza»). Le fitte ripetizioni degli ultimi versi sembrano esprimere la difficoltà, ma anche l'ostinazione con cui si persegue questo obiettivo, *exemplum* di una tenace condotta etica.

La natura autobiografica di questa immagine viene chiarita al lettore nella poesia successiva, PPP 19, in cui viene ricordata l'abilità con cui il padre tagliava a metà l'anguria e ne godeva il succo sputando i semi, pari alla sua capacità di discernere il bene dal male, liberandosi da «crucci e sconfitte» che opprimono la vita.

¹⁷⁸ Mario Spinelli, *Introduzione a Prudenzio, Gli inni quotidiani. Le corone dei martiri*, Introduzione, traduzione e note a cura di M. Spinelli, Roma, Città Nuova Editrice, 2009, p. 22.

¹⁷⁹ Prudenzio, *Al canto del gallo*, strofe 10-11, ivi, p. 68.

¹⁸⁰ Ivi, strofe 20 e 22-24.

Papà come spaccavi
l'anguria in due
con un colpo secco del tuo coltellaccio
non c'è più nessuno.

D'estate sotto la lampada
col succo che allagava la tavola.
Come dividevi la vita
tra bene e male
non c'è più nessuno.

Com'eri giusto a fare le parti
tra tutti noi
con un colpo secco del tuo coltellaccio
non c'è più nessuno.

Come ridevi e sputavi i semi
come ti liberavi di crucci e sconfitte
godendo solo del dolce
non c'è più nessuno.

Questa poesia rientra tra quelli che Raboni definisce «incontri favolosi col padre»¹⁸¹, anche se non vi è un vero e proprio dialogo col padre morto: in Bandini i colloqui avvengono piuttosto con la madre, anche dopo la sua scomparsa, mentre il padre – che spesso lontano da casa – viene ricordato come figura quasi favolosa, descritta con l'occhio del fanciullo. La separazione definitiva dovuta alla sua morte prematura sancisce anche la netta diversità tra i due, ribadita dalla ripetizione alla fine di ciascuna strofa del verso «non c'è più nessuno». Alla capacità paterna di superare le avversità della vita, mantenendo il candore e la gioia di vivere, corrisponde la tendenza del figlio ad accumulare come Atlante il peso della vita, a convivere con una segreta infelicità interiore che «nel silenzio si dibatte come / una tenera preda nelle spire / d'un serpente»¹⁸².

Il secondo filone tematico segnalato da Raboni, centrale nella poetica di Bandini, è il rapporto tra natura e storia che viene sviluppato soprattutto nei primi quattro componimenti e negli ultimi due della sezione. Questo tentativo di «conciliazione fra “natura” e “storia”, tanto più irrinunciabile quanto – sempre più – problematica e quasi impossibile»¹⁸³, risulta sanabile solo dall'«ambiguità della natura», che riesce sì a sopravvivere alle «inevitabili, crudeli semplificazioni della storia», risultandone però irrimediabilmente contaminata.

Nel testo n. 1 Bandini traspone in poesia la questione della speculazione edilizia, uno degli aspetti più evidenti del grande sviluppo che stava cambiando l'Italia, che aveva dato a Pasolini lo spunto per *Il pianto della scavatrice*, dove dalla macchina che distrugge senza sosta e dal territorio

¹⁸¹ La definizione sembra accostabile piuttosto ad alcuni componimenti del poeta milanese, come *Risanamento*, dove in una Milano grigia di fumo e nebbia il poeta si ritrova a dialogare col padre morto («Qui, diceva mio padre, conveniva venirci col coltello [...] / Se mio padre / fosse vivo, chiederei anche a lui»): cfr. G. Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. 35.

¹⁸² F. Bandini, *Ci sono fiori*, SD, vv. 9-11.

¹⁸³ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 412.

sventrato si leva un grido straziante: «Piange ciò che ha / fine e ricomincia. Ciò che era / area erbosa, aperto spiazzo, e si fa // cortile, bianco come cera, / chiuso in un decoro ch'è rancore; / ciò che era quasi una vecchia fiera // di freschi intonaci sghembi al sole, / e si fa nuovo isolato, brulicante / in un ordine ch'è spento dolore. // Piange ciò che muta, anche / per farsi migliore»¹⁸⁴. Rispetto al tono elevato di Pasolini, che collegava la costruzione dei nuovi quartieri romani al desiderio di riscatto del proletariato che lavorava nei cantieri («muti innalzano, / nel rione dell'altro fronte umano, / il loro rosso straccio di speranza»), Bandini rappresenta le devastazioni e il mutamento antropologico in atto in Italia ricorrendo a un'ottica straniante, che rende precari e labili i confini tra l'uomo e la natura.

C'è in Italia una ditta che offre traslochi al paesaggio
 e può essere chiamata a domicilio per telefono: il suo numero è sugli elenchi;
 sua competenza disboscare località montane e marine
 e sostituire al pino l'agave di cristallo e al faggio l'araucaria d'alluminio
 (piante tropicali allevate nelle serre della speculazione edilizia).
 Esse sono fornite di tutte le prerogative delle piante del nostro emisfero
 ed emettono ossigeno di giorno e anidride carbonica la notte
 e hanno un ciclo di circa vent'anni durante il quale effettuano la sintesi clorofilliana
 combinando la luce solare con l'aria condizionata che scorre nelle intercapedini:
 cosicché nelle celle nascono bambini dai visi pafuti e le madri invecchiano e diventano isteriche,
 e nelle grigie giornate d'inverno i camini svettano e mormorano
 e la collera del riscaldamento centrale sale con un rombo su per le strutture,
 il cemento armato ha il suo primo attacco di arteriosclerosi e perde di elasticità,

¹⁸⁴ P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice, Le ceneri di Gramsci*, VI, 40-50 (in Id., *Tutte le poesie*, cit., Tomo primo, pp. 848-849). Tra gli altri poeti che affrontano questa tematica si possono citare Roberto Roversi e Raboni: *Periferia I* di Roversi, pubblicata nel fascicolo n. 6 di «Officina», rappresenta un paesaggio di scheletri di case («Case non ancora finite / e già in rovina, / cresciute sul dorso di un pendio, / senza radici, forsennate al cielo. / Tutto scompare e avanzano i palazzi: / sfregano lenti, tristi i gravi dorsi / come elefanti»), cui segue una riflessione sugli effetti sociali dell'avanzata della città ai danni della campagna. Per Raboni può essere significativa la poesia *Dalla mia finestra* di *Le case della Vetra*: «Eh, le misure della notte, l'ambiguo / lume di luna che confonde / il protocollo dei marmi, l'ombra che ravviva / gli strombi delle finestre, le profonde / gole dei cornicioni / scampati (ancora per poco) al vicereame / delle imprese, al morso dei capitali / premiati col sette, sette e mezzo per cento mentre sai, con la campagna / è già tanto se copri le tue spese...» (cfr. G. Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. 40).

nelle intercapedini la sintesi clorofilliana avviene
 sempre più di rado, con sibili e incrinature
 degli sfiatatoi,
 viene l'ora che la macchina strappa l'edificio dalle
 sue profonde radici
 e un'altra araucaria d'alluminio, un'altra agave di
 vetro drizzano il loro fronte verso il sole
 con celle dove nascono bambini, dove madri di-
 ventano isteriche, dove s'incrineranno gli
 sfiatatoi,
 tutto si guasterà e verrà rigettato nel ciclo.

Nel componimento il fitto utilizzo di parallelismi e riprese lessicali contribuisce ad esprimere la ripetitività dell'azione distruttrice delle imprese e la devastazione della vita naturale, con conseguenze inquietanti sull'uomo. Oltre ai parallelismi interni ai vv. 4, 7 e 10, si ha una ripresa circolare di termini che rappresenta la ciclicità di morte e vita di questa nuova natura: «l'agave di cristallo» e «l'araucaria d'alluminio» del v. 4 tornano in ordine rovesciato al v. 16, e allo stesso modo «sintesi clorofilliana» e «intercapedini» dei vv. 8 e 9 ricorrono al v. 14, così come «celle [dove] nascono bambini» e «madri [...] diventano isteriche» del v. 10 si ripetono al v. 17.

La macchina della speculazione edilizia che divora chilometri di suolo viene paragonata a una «ditta che offre traslochi al paesaggio», specializzata nel «disboscare località montane e marine». La natura nonostante tutto sembra sopravvivere a quest'opera di distruzione, ma ne esce inevitabilmente modificata e imbastardita: la vegetazione autoctona e spontanea viene sostituita con quella «fittizia» delle piante ornamentali, e così lì dove prima prosperavano pini o faggi sorgono ora palazzi nei cui giardini cresce «l'agave di cristallo» e «l'araucaria d'alluminio», «piante tropicali allevate nelle serre della speculazione edilizia». L'uso del participio *allevate*, che si addice più alla sfera animale che a quella vegetale, è una prima spia della confusione tra le diverse forme di vita causata dall'azione dell'uomo.

La natura sopravvive solo in modo ambiguo all'azione dell'uomo: i cicli naturali vengono alterati e la sintesi clorofilliana si produce combinando la luce solare filtrata dalle vetrate con l'ossigeno dell'aria condizionata; mentre le piante diventano solo graziosa suppellettile. Ma anche l'uomo in quest'opera di devastazione sembra perdere la propria identità, e rinchiusosi nelle celle dei nuovi palazzoni conduce una vita sempre più meccanizzata, diventando un automa: a prendere vita sembrano piuttosto gli oggetti, gli edifici dei nuovi quartieri costruiti in fretta e furia. La confusione tra ciò che dovrebbe essere vivo e ciò che dovrebbe essere inerte si avverte anche nell'uso ambiguo del lessico, per cui termini solitamente utilizzati per l'uomo sono riferiti ai palazzi («i camini sveltano e mormorano», «la collera del riscaldamento centrale», «il cemento armato ha il suo primo attacco di arteriosclerosi», «la macchina strappa l'edificio dalle sue profonde radici»).

Anche gli edifici sono piante «allevate nelle serre della speculazione edilizia», il cui ciclo di vita e di morte attrae nel disfaccimento le persone che vi abitano.

La rappresentazione grottesca dell'umanità alienata che vive nei nuovi quartieri ha alcune interessanti analogie con analoghe descrizioni di Raboni, a cominciare dal lessico utilizzato. Si confrontino ad esempio i versi 8-12 della poesia di Bandini

e hanno un ciclo di circa vent'anni durante il quale
effettuano la sintesi clorofilliana
combinando la luce solare con l'aria condizionata
che scorre nelle intercapedini:
cosicché nelle celle nascono bambini dai visi paf-
futi e le madri invecchiano e diventano
isteriche,
e nelle grigie giornate d'inverno i camini svettano
e mormorano
e la collera del riscaldamento centrale sale con un
rombo su per le strutture,

con un passo di *Compleanno* di Raboni, tratto da *Le case della Vetra*, ma già presente nella plaquette *Insalubrità dell'aria*:

Nella città vuota, assoluta, proiezione
dell'alba. L'orlo della luce
che si flette, degrada. Per
metà a mollo nell'ombra. Dalle gronde
viene un fischio acutissimo, leggero, come
se in un altro quartiere, oltre l'astruso
cerchio del Vigorelli, nel rombo
dell'aria condizionata
nascesse tuo figlio.¹⁸⁵

La tematica ecologica viene ripresa da Bandini anche nel testo n. 2, in cui alle immagini di distruzione delle prime due terzine seguono nelle due successive la rappresentazione della rinascita della natura, capace nonostante tutto di rinnovarsi ad ogni primavera:

Un milione di cacciatori
hanno sterminato i pettirossi
colmandone i carnieri.

Il gas dei concimi chimici ha ucciso gl'insetti
fino all'ultima larva
sotto la foglia caduta dell'ultimo acero.

Ma i pettirossi si avvicinano fiduciosi alla casa dell'uomo
dove c'è un water-clos,

¹⁸⁵ Id., *Compleanno*, *Le case della Vetra*, ivi, p. 55.

si avvicinano al mese dell'ultimo tuono.

E tutto rispunterà,
marciume di foglie e garrito,
dal velo delle piogge autunnali.

Anche qui il gioco delle riprese interne mima la ciclicità della natura: in «marciume di foglie e garrito» del penultimo verso *foglie* riprende la seconda strofa e *garrito* la prima. Il riferimento allo *sterminio* e al *gas* richiamano lo sfondo storico dell'olocausto, perpetrato qui ai danni dalla natura, che offre un paesaggio spettrale, privo di uccelli e di alberi (la ripetizione dell'aggettivo *ultimo* ai vv. 5 e 6 richiama proprio un paesaggio post-atomico). Il "partito preso" della natura, capace di rinascere ogni volta, si esprime attraverso l'avversativa con cui si apre la terza terzina, dove i pettirossi superstiti si avvicinano nonostante tutto alla casa dell'uomo, con una circospezione espressa dalla ripetizione del verbo ai vv. 7 e 9: l'immagine naturale viene però abbassata dal v. 8 che introduce un elemento impoetico, il *water-close*.

La natura riesce sempre a sopravvivere alla distruzione, mutando forma e aspetto: il vero sconfitto alla lunga risulta essere l'uomo, che in questa devastazione perde la parte più profonda di sé stesso, l'anima («C'è il suo rischio in ogni cosa ma la cose non muoiono, / muore soltanto chi crede nell'anima. / E chi crede di più, chi ama di più, / muore, è certo, di più»¹⁸⁶), lasciando ai posteri un mondo peggiore. Si veda il testo n. 3:

Ma intanto dalle Cevenne a Capo Passero rotola
questo rullo d'impresе spinto da guastatori di
giardini.
Uomini in cappello nero stampano ombre provvi-
sorie sui prati,
piantano impalcature, fanno emboli controllando il
bollettino dei valori dell'oro,
rubando ai figli dei figli il gusto della mela ranetta,
rubando a noi una parte dei giorni che avremmo
potuto mordere incuranti dei cali di borsa,
noi fare case più giuste e città più trasparenti.

Gli «uomini in cappello nero» che «stampano ombre provvisorie sui prati» potrebbero essere memori di una famosa immagine di Montale contenuta in *Non chiederci la parola...*: «Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!»¹⁸⁷. L'uomo che cammina sicuro, senza curarsi della propria anima, torna negli «uomini in cappello nero» di Bandini, tetri esecutori dei piani di distruzioni. Il loro passaggio è provvisorio e fugace, ma duraturi saranno gli effetti del loro operato, che toglie ai «figli dei figli il gusto della mela renetta» e sottrae a chi vi vive l'identità del luogo. Il quadro

¹⁸⁶ F. Bandini, *La natura non è innocente...*, *Per partito preso* 4, PPP, vv. 10-14.

¹⁸⁷ E. Montale, *Non chiederci la parola...*, cit., vv. 5-6, p. 27.

proposto si lega così alla dimensione personale del poeta: in particolare i «cali di borsa» del v. 5 sono gli stessi che in *Passivo* obbligavano il poeta a fare i conti con i propri investimenti sbagliati, a comprendere l'inattuabilità dei propri sogni.

Bandini tenta un complesso bilancio del rapporto tra storia e natura, tra schema e libertà, che riprende tutti i filoni affrontati nella *suite*, in PPP 25, arrivando però a un vortice di contrapposizioni che non può avere soluzione. Lo schema è necessario all'uomo per ricostruire «la frantumata immagine delle cose» (Raboni) ma esso può solo offrire «pezzi di realtà che non ci riesce di mettere a fuoco»: se da un lato è necessario «per comporre il gioco di pazienza delle cose in cui viviamo», dall'altro fa «perdere un milione d'impercettibili dati che fanno reale la nostra presenza».

Ma come rendere più trasparente questa sacca
d'aria dove viviamo?
Siamo dentro alle cose e con le cose e non c'è im-
magine senza le cose
e nessuna è sciolta nè c'è possibilità di un loro ri-
scatto senza l'animale politico.
Noi tendiamo allo schema e lo schema ci risponde
come una lente incrinata
moltiplicando i petali del rododendro o rompendo
in due la testa dell'uomo,
in ogni caso rubandoci pezzi di realtà che non ci
riesce di mettere a fuoco.
Eppure lo schema è necessario all'animale politico
che soltanto può comporre il gioco di pazienza
delle cose dentro le quali viviamo
e con le tessere colorate delle cose ricostruire il
disegno dell'uomo,
ma lo schema significa perdere un milioni d'im-
percettibili dati che fanno reale la nostra
presenza
e ideologizzare significa perdere ancora natura,
e qui è la crisi vivente negli occhi dell'uomo come
nella pinna del pesce che di quegli occhi ha
bisogno:
per liberare la natura è necessaria la storia
ma fare storia significa perdere ancora natura.

La sintassi è contorta e ridondante, con affermazioni che appena pronunciate vengono immediatamente sconfessate: si crea così una vera e propria *mise en abîme* di una realtà impossibile da comprendere e definire. Il componimento è strutturato su una serie di principali introdotte da avversative (vv. 1, 7, 9), a cui si collegano una ramificazione di frasi coordinate e subordinate, nella prima parte in serie di tre, come le coordinate polisindetiche dei vv. 2-3 («e non c'è immagine [...] e nessuna è sciolta [...] né c'è possibilità [...]») e le gerundive dei vv. 5-6 («moltiplicando [...] o rompendo [...] in ogni caso rubandoci [...]»); nella seconda in serie di due, ai vv. 8-9 («eppure lo schema è necessario all'uomo politico / che soltanto può comporre [...] e [...] ricostruire [...]») e ai

vv. 10-11 («ma lo schema significa perdere [...] e ideologizzare [...]»). Se la sintassi inizialmente segue una disposizione elencatoria, nella seconda parte sempre più procede per contrapposizioni binarie, per contrasti d'idee, fino alla situazione d'*impasse* ammessa nel finale della poesia, in cui il dualismo rimane irrisolto: «e qui è la crisi vivente [...]: / per liberare la natura è necessaria la storia / ma fare storia significa perdere ancora natura».

Bandini riesce a sottrarsi a questo labirinto solo attraverso una fuga simile al volo di Dedalo: le ali con cui riesce a fuggire sono quelle della speranza, che nonostante le incontrovertibili argomentazioni della ragione, rinasce sempre «per partito preso», come la natura che rifiorisce in primavera. Nel testo n. 26 confluiscono così i due filoni principali della sezione, il rapporto tra poesia e storia e la tensione morale del poeta, il tentativo, attraverso lo schema e la poesia, di ricucire i frammenti della realtà:

Per partito preso le fragole continuano a crescere
e i frutti di rosa selvatica arrossano le siepi
anche se nessuno li coglie.
Essere uomo significa essere urbano e dimenticare
l'alone luminoso degli antichi pittori olandesi.
Noi avevamo portato una colazione al sacco per
girare a lungo in metrò
e un libretto di devozioni per superare i posti di
blocco del neocapitalismo
sognando impossibili salvezze in scapolari di foglie
o in medagliette di nuvole,
prendendo i clacson per violini e le camicie da
notte per pepli.
E tuttavia per partito preso il merlo torna a fischiare
e ci gabella il cemento per legno e la ninfomane
per pastorella.
Ci si imbatte nella verità poche volte come camminando
scalzi in un cocchio tagliente.
Eppure per partito preso i settembrini fioriscono
ancora, si stringono l'uno all'altro come lana
di un gregge
e quando tramontana li scuote, contano sulle dita
il numero giusto delle sillabe.
Io inganno gli altri oppure le cose ingannano me.
Ho una collezione di ombrelli ma da dieci anni
non piove,
il mulino non c'è più e il vento continua a soffiare.

Se da un punto di vista retorico il testo n. 25 si basa sull'ossimoro, il n. 26 invece sull'ambiguità, sul diverso valore che un'errata percezione può dare alle cose: come scriveva Raboni, tema di questa poesia è «l'ambiguità della natura che sopravvive di continuo alle continue crudeli semplificazioni della storia». La storia, che in PPP 24 era impersonata dai «legislatori» e dai

«principi», è qui rappresentata dai «posti di blocco del neocapitalismo», oltre cui si trovano la metropolitana, i clacson delle macchine, il cemento degli edifici, le prostitute.

Simbolo di questa natura ambigua sono i fiori di rosa selvatica e le fragole, che crescono spontanee senza che nessuno le raccolga. L'immagine delle piante di fragole, che in quegli anni poteva ricordare il celebre film di Ingmar Bergman *Il posto delle fragole* (1957), ricorre più volte in Bandini, spesso associata a un ambiente contaminato o distrutto dall'uomo: in *Sereno autunno dopo la pioggia* (IML) un panorama dominato da «boschi di fragole», vera e propria «arcadia dei bovai», ha come sfondo il fungo della bomba atomica; ne *L'ultimo aereo* (SD) le fragole diventano simbolo di una natura dimenticata, che sorge spontanea nell'indifferenza generale, nutrimento solo per i rospi; e così ne *La cometa* (SD) il paesaggio devastato dalla prima guerra mondiale è rievocato come un «distrutto paradiso di fragole».

Come lo Zanzotto di *Miracolo a Milano*, che respingendo ogni possibile critica di isolamento culturale e storico cita ironicamente i suoi tre viaggi annuali a Milano («io, infine, subumano? – Io forse trascendente? / Io che abbandona al margine – la storiabile corrente? / Piano: tre volte all'anno – milanese divengo, / dunque storico, umano, – funzionale mi tengo»¹⁸⁸), anche Bandini sembra ammettere che ormai «essere umano significa essere urbano»¹⁸⁹: per seguire la «storiabile corrente» bisogna lasciarsi alle spalle le gioie dell'infanzia – le fragole contaminate ormai buone solo per i rospi, ma che nonostante tutto continuano a crescere – e «l'alone luminoso degli antichi pittori olandesi», la luce particolare di Vicenza e del Veneto già lodata da Piovene.

Bandini immagina così un inquietante viaggio in città (metafora generale della società e del paesaggio contemporaneo), tra clacson e cemento, in cui i «posti di blocco del neocapitalismo» possono essere evitati solo seguendo una religiosa fedeltà alla propria terra e alla propria identità: per superare indenne i pericoli della città, il poeta infatti si affida a un «libretto di devozioni», a «scapolari di foglie» e «medagliette di nuvole»¹⁹⁰, quindi a paramenti e ad amuleti di una religione devota alla natura: ma nella confusione della realtà cittadina il poeta, una sorta di Marcovaldo in libera uscita, confonde «i clacson per violini e le camicie da notte per pepli»¹⁹¹.

Se la città allargandosi distrugge la natura circostante, questa rivive in essa sotto diversa forma: Bandini più volte ha sottolineato un fenomeno che l'ha sempre incuriosito e inquietato, la

¹⁸⁸ A. Zanzotto, *Miracolo a Milano*, IX *Ecloghe*, vv. 5-8, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 215.

¹⁸⁹ A proposito del v. 2 Fausto Curi scrive: «Se “essere uomo” indica, nel caso, età adulta, e “urbano” intende fare riferimento a chi ama la città, Bandini confessa senza dolersi il proprio essere rimasto fanciullo [...]. Se “essere uomo” indica invece pienezza di vita, polemicamente egli ammette la propria dedizione alla natura e l'implicita volontà di non rinunciarvi, anche se tale dedizione significa rinuncia a quella pienezza» (Fausto Curi, *La normalizzazione. Bandini*, in Id., *La poesia italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 401).

¹⁹⁰ Gli scapolari sono una veste dei monaci e la medaglietta è una «piccola medaglia con effigie sacra, portata sulla persona per devozione» (Dizionario Treccani, s.v.).

¹⁹¹ *Defaillance* che il poeta ripeterà anche all'inizio di *In queste sere*, PPP, vv. 1-2: «Ti ho promesso un concerto di violini senza mantenere / offrendoti solo un coro di clacson».

presenza nell'ambiente urbano di alcune specie di uccelli che solitamente nidificano solo in ambienti naturali, come se il restringimento del loro *habitat* li avesse obbligati ad adattarsi a quelli umani. Il merlo diventa voce di questa natura equivoca che inganna il poeta, e tornando a fischiare gli «gabella il cemento per legno e la ninfomane per pastorella». La confusione tra la *ninfomane* e la *pastorella*, col rovesciamento di un *topos* della poesia lirica inserito in uno squallido contesto cittadino, ricorda l'uso ambiguo del termine *nymphs* in *The Waste Land*, ad indicare non più le ninfe mitologiche che nella poesia arcadica e vittoriana abitavano il Tamigi, quanto le prostitute che si sono insediate in quei luoghi¹⁹².

La poesia prosegue con altre immagini ambigue che esprimono la capacità della natura di sfuggire a ogni semplificazione, introdotte da avversative: il *tuttavia* e l'*eppure* dei vv. 7 e 10 rientrano tra le «avversative del sentimento, frequenti in Leopardi, che dialetticamente si oppongono all'evidenza della ragione»¹⁹³. Il merlo che «torna a fischiare» e i settembrini che «fioriscono ancora» dimostrano una vitalità impossibile da comprendere e annientare, fonte basilare della poesia, espressa montalianamente con la sineddoche *sillabe*: «contano sulle dita il numero giusto delle sillabe»¹⁹⁴. Il barocchismo degli ultimi due versi infatti esprime l'incapacità dello schema (gli ombrelli, il mulino) di dominare la natura (la pioggia, il vento), attraverso un gusto per il paradosso che ricorda certe immagini argute della poesia provenzale¹⁹⁵.

4 – Difesa

Nella terza sezione, *Difesa*, il distacco dai miti e dalle presenze dell'infanzia si fa definitivo, mentre diventa dominante il senso di angoscia per il periodo storico, evocato da presenze inquietanti e minacciose che si nascondono nell'ombra: questo sentimento, legato al nascente clima di tensione in Italia e al terrore per un conflitto atomico tra le due superpotenze, era percepibile anche in altri autori vicini a Bandini come il Giudici de *Il ventre della lucertola* e *La caduta del ciclista*, dove s'incontra un'area semantica legata all'offesa che diventa testimonianza in versi della condizione di vulnerabilità, come *indifeso*, *persecutore*, *supplizi*, «gementi fibre», «ladro fuggitivo», «filo spinato», *assedia*, «odiato e inerme», *vulnerabile*, «senza difese», «ossi fratturati».

¹⁹² «La tenda del fiume è rotta: le ultime dita delle foglie / s'afferrano e affondano dentro la riva umida. Il vento / incrocia non udito sulla terra bruna. Le ninfe son partite. / Dolce Tamigi, scorri lievemente, finché non abbia finito il mio canto. / Il fiume non trascina bottiglie vuote, carte da sandwich, / o altre testimonianze delle notti estive. Le ninfe son partite» (T.S. Eliot, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2011, p. 267).

¹⁹³ F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei «Canti»*, cit., p. 208n.

¹⁹⁴ Cfr. E. Montale, *Non chiederci la parola...*, cit., vv. 9-10, p. 27: «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo».

¹⁹⁵ Sto pensando ad esempio alla chiusa di «*En cest sonet coind'e leri*» di Arnaut Daniel, così tradotto (liberamente) da Bandini: «Io sono Arnaut che stipa i suoi granai di vento, / va a caccia della lepre con un bue / e nuota contro la marea che sale», o più in generale al «mondo alla rovescia», oggetto di poesia ne *I proverbi italiani* (MF).

Le tensioni storiche degli anni di piombo, la paura per le avvisaglie di colpi di stato (sul modello di quelli avvenuti in Portogallo e in Grecia), lo sfaldarsi della democrazia, il senso di un fascismo serpeggiante, la sensazione di minacce incombenti tessute nell'ombra caratterizzano soprattutto le prime quattro poesie della sezione, *Centro*, *Sopra e sotto*, *In queste sere*, *Difesa* e, per il clima da fine del mondo, la poesia finale, *La città natale*.

Anche le altre poesie contengono comunque riferimenti indiretti alla violenza o alla morte: in *Versi d'amore* Bandini usa l'immagine dell'effrazione per spiegare la propria difficoltà e ritrosia a comporre poesie d'amore («Fallimento. La porta non riceve / che la sua chiave / e chi reca grimaldelli è colpevole»); la successiva *Pioggia* invece appare come un *plazer*, che descrive la difficile conquista di una nicchia di pace e felicità («Per cinque minuti qualcosa è mutato nel mondo»), capace di sospendere la morte («il becchino è rimasto con la zappa sospesa sul capo») e riportare la gioia tra gli uomini («mille città hanno cominciato a sorridere»). *Fotografia* rientra nel filone memoriale del poeta, accostabile al Raboni di poesie come *Annata cattiva* o *Una volta* (da *Le case della Vetra*), in cui sono rievocati avi lontani della propria famiglia: partendo da una fotografia della «bisavola da ragazza», Bandini fantastica sulla propria lontana parente, immaginandola seduta «sulla grande seggiola di paglia» nell'aia piena di tacchini, circondata da campi di grano a perdita d'occhio. La serenità di questo quadro è minacciata però dai fucili crepitanti della battaglia di San Martino (24 giugno 1859), tanto che ogni immagine di serenità e pace viene sporcata da una di carattere bellico: le «vigne ombrose» sono attraversate da cavalli al galoppo, il silenzio è interrotto dal «plum del cannone»; alla «gonna viola intorno alle gambe / come un drappo di festa» corrispondono le minacciose «bandiere sulla collina» degli eserciti armati. Ma il nucleo principale della sezione è formato dalle prime quattro poesie, a cominciare da *Centro*:

Le pareti si avvicinano al centro,
la stanza diventa più piccola,
come il fiore carnivoro
quando si stringe a chiudere la preda.
E io guardo e non scappo: vedere
se avranno il coraggio di toccarmi!

Ma gli spazi si avvicinano al centro
e il cielo diventa più piccolo,
come una tenaglia si stringono,
come la sfera di un tostacaffé.
E io guardo e non scappo: vedere
se avranno il coraggio di toccarmi!

Guardo e non scappo, ma c'è un posto per me
in case di rovere
o nella vulva della madre-terra
o in un pianeta ancora in fiore?

Con *Centro* si apre il catalogo delle immagini che comunicano claustrofobia, terrore, insidia: le pareti della stanza che si stringono come la trappola di un film del terrore, il fiore carnivoro che si chiude sulla preda, la tenaglia che stringe le sue morse, il tostacaffè che rompe i chicchi. La stessa poesia sembra chiudersi in una rigida stretta, con la ripetizione di «si avvicinano al centro» all'inizio delle prime due strofe e il refrain «E io guardo e non scappo: vedere / se avranno il coraggio di toccarmi!», ripetuto alla fine delle prime due strofe e ripreso dall'enunciato «Guardo e non scappo» che apre la terza.

Di fronte a un senso di angoscia che ricorda molte poesie di Pierre Reverdy («Quando i tetti si toccano non si osa più parlare. Si ha paura di tutti i gridi, i camini si spengono. È così buio»¹⁹⁶), il poeta cerca di rifugiarsi al centro della stanza, in un'immobilità mista di sdegno e di terrore: «E io guardo e non scappo: vedere / se avranno il coraggio di toccarmi!». Ma l'atteggiamento di fiera opposizione nasconde un desiderio di fuga, il rimpianto per il senso di protezione garantito dalla madre e dal pianeta dell'infanzia, che emerge nell'ultima strofa: «Guardo e non scappo, ma c'è un posto per me / in case di rovere / o nella vulva della madre-terra / o in un pianeta ancora in fiore?».

Anche la poesia successiva, *Sopra e sotto*, esprime il senso di vulnerabilità provato dal poeta di fronte alle minacce nascoste che lo circondano. Molti i confronti letterari che può ispirare questa poesia, non sempre accettati dall'autore¹⁹⁷: per la sua particolare sintassi ricorda *L'anguilla* di Montale, dove il percorso ostinato compiuto dall'animale, dal Baltico ai nostri mari, è descritto attraverso un «unico periodo sinuoso e ansioso»¹⁹⁸, che termina con un'immedesimazione («puoi / non crederla sorella?»), confrontabile col «siamo noi, siamo noi» ripetuto più volte da Bandini:

Lo spavento della tartaruga
rovesciata sul dorso
che agita le zampe follemente,
siamo noi, siamo noi
col dorso di osso pesante,
e sotto il dorso basalti,
minerali, fossili, scisti,
e sopra: le stelle,
e sotto il dorso sorgenti,
terremoti, lucerne di lava,
e sopra: le stelle,

¹⁹⁶ Pierre Reverdy, *La maggior parte del tempo*, introduzione e versioni di Franco Cavallo, Parma, Guanda, 1966, p. 39.

¹⁹⁷ Zucco in un recente convegno ha avanzato l'ipotesi, poi confutata da Bandini, che questa poesia possa aver subito un'influenza da Rebora: «Volendo comunque esemplificare, per l'*handout* distribuito al convegno avevo scelto *Sopra e sotto*, un testo da *Memoria del futuro*. Ma Bandini, sollecitato ad esprimersi al riguardo durante il dibattito seguito al mio intervento, ha respinto quella proposta affermando (cito a memoria): "Se questo deve qualcosa a Rebora, allora c'è un Rebora che non ho letto"» (R. Zucco, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, in *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*. Atti del convegno – Rovereto, 10-11 maggio 2007, a cura di Mario Allegri e Antonio Girardi, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2008, p. 240n).

¹⁹⁸ F. Fortini, *I Poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 139.

e sotto il dorso caverne,
 scheletri di orsi e di bambini,
 e sopra: le stelle,
 e sotto il dorso la spada degli Unni
 e lo scudo di Achille arrugginito,
 e sopra: le stelle,
 e le zampe che svelte si muovono
 e implorano
 che il vento si fermi
 che il gallo canti
 che le stelle
 così implacabili
 non continuino a splendere.

Anche in *Sopra e sotto* la struttura della poesia e la sintassi del discorso diventano molto importanti. Se in *Centro* la ripetizione di interi versi comunica il senso di soffocamento e chiusura provato dal poeta, qui l'aumento di tensione è ottenuto attraverso l'accumulazione per polisindeto di frasi nominali, col verbo «ci sono» sottinteso, che crea un affastellamento di immagini inquietanti: «sotto il dorso» rovesciato della tartaruga si nascondono minacce naturali («terremoti, lucerne di lava»), immagini di morte («scheletri di orsi e di bambini») e strumenti di offesa del passato («la spada degli Unni / e lo scudo di Achille arrugginito»), mentre sopra l'animale l'immagine delle stelle è ribadita quattro volte, creando un climax. Come in PPP 9 la presenza delle stelle è tutt'altro che positiva, e sembra celare ancora una «cosmica malizia»: il poeta, sentendosi vulnerabile come una tartaruga col dorso rovesciato, attende con ansia «che le stelle / così implacabili / non continuino a splendere» e che «il gallo canti», come in PPP 18: «il gallo ha cantato mentre ancora dormivo cacciando i fantasmi notturni».

Mengaldo nella «coraggiosa cosmologia» di questa poesia ha notato un «evidente [...] pascolismo» sottostante, «eventualmente filtrato attraverso Gozzano, come indica l'inizio». Il riferimento è al Gozzano della *Via del rifugio* che, osservando le nipotine catturare e infilzare una farfalla, riflette sul dolore che caratterizza anche il destino umano¹⁹⁹. Ma a testimonianza di un'inquietudine storica che toccava le stesse corde in vari poeti, si può citare nuovamente *Il ventre della lucertola* di Giudici: «Ma quando per diletto / la lucertola volta o per arsura / il ventre, o a mezzogiorno s'avventura / per le case il rapace e in uno stretto / vicolo, odiato e inerme, è preso – il mondo / tutto corre a quel punto, e là m'ascolto / anch'io cadere capofitto e labile»²⁰⁰.

¹⁹⁹ «“Che non ti sfugga, zitta!” / S'adempie la condanna / terribile; s'affanna / la vittima trafitta. // [...] //“Non vuol morire!” “Lesta!” / ché soffre ed ho rimorso! / Trapassale la testa! ripungila sul dorso!” // Non vuol morire! Oh strazio / d'insetto! / Oh mole immensa / di dolore che addensa / il Tempo nello Spazio! // A che destino ignoto / si soffre? Va dispersa / la lacrima che versa / l'Umanità nel vuoto?» (G. Gozzano, *La via del rifugio*, vv. 120-124 e 129-140, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 48). Il giudizio di Mengaldo è in *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 413.

²⁰⁰ G. Giudici, *Il ventre della lucertola, La vita in versi*, vv. 29-35, in Id., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, Cronologia a cura di Carlo Di Alesio, Milano, Mondadori, 2008², p. 14.

La poesia *In queste sere* prosegue la sperimentazione formale, attraverso un'accumulazione di immagini introdotte da «in queste sere di» che ricorda analoghi procedimenti tentati da Raboni in poesie come *Timori della Maddalena (Gesta Romanorum)*, dove il poeta «incrocia le figure della ripetizione e dell'accumulazione, sviluppando un unico periodo formato da membri coordinati per lo più asindeticamente, tranne che nella parte finale in cui l'effetto di legato suggerito dalla congiunzione prepara e anticipa lo svolgimento conclusivo»²⁰¹. Anche *In queste sere* prevede un accumulo di immagini, in cui la ripetizione del sintagma «in queste sere» a cavallo tra un verso e l'altro porta alla soluzione straniante delle rime identiche sia a destra (*queste*) sia a sinistra (*sere*), fino allo scioglimento finale:

Ti ho promesso un concerto di violini senza mantenere
offrendoti solo un coro di clacson
in queste sere di stami tesi, in queste
sere di pistilli aperti, in queste
sere di cani che abbaiano, in queste
sere con lampi di caldo, in queste
sere con veli sulle mammelle della via lattea, in queste
sere con disperate ascensioni su colline-femmine, in queste
sere con urla dolcissime nei cortili, in queste
sere di spaventate fughe di nudi, in queste
sere con fucili che stordiscono, in queste
sere con chiacch[i]ere di generali che nauseano, in queste
sere con piani d'invasione su mappe che aggricciano, in queste
sere con bombe H in poligoni vasti che sussultano, in queste
sere che il sesso è gonfio, la ragazza violata perde sangue, in queste
sere, con bucce di anguria in un angolo,
che non c'è niente per me e per te
ma soltanto oggetti da comprare
e la polvere nella luce della luna.

La poesia parte dalla stessa ambiguità tra paesaggio naturale e paesaggio urbano di PPP26, con la ripresa dell'equivoco tra clacson e violini: la promessa non mantenuta del «concerto di violini», soffocato dal sottofondo di un «coro di clacson», dà inizio a un lungo catalogo di elementi e situazioni che caratterizzano la sera, lontani dalla sua descrizione topica: attraverso queste immagini c'è la lenta emersione di una sessualità che diventa sempre più violenta, fino alle scene finali di stupro, distruzione e morte, che ricordano la cruda sensualità di alcuni poeti di quegli anni, da Sanguineti ad Antonio Porta.

La poesia che conclude la sezione e la raccolta, *La città natale*, è dedicata a Vicenza, paragonata a una candela di cera che vorrebbe essere solida come i marmi dei suoi palazzi, ma che a causa delle sue passioni si squaglia sempre di più, incominciando a crollare. Anche i preti, invocati dalla città, scappano via per trovare salvezza, volando come merli dalle finestre.

²⁰¹ Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002, pp. 391-392.

La città natale si raddrizza
 a forza di nervi
 come una candela che si senta squagliare,
 e vorrebbe essere fredda
 per indurirsi,
 ma le passioni la scaldano
 e la fiamma le scende nelle viscere
 lungo l'arteria dello stoppino:
 e si squaglia
 e piange lacrime che si rapprendono,
 gocce di cera macchiano i prati
 e fanno zoccolo intorno alle case.
 E così la città natale si squaglia
 e invoca i preti;
 ma i preti
 sgusciano neri dalle finestre
 per mettersi in salvo.

La poesia come detto è incentrata sulle aspirazioni di solidità di una città che ha cercato attraverso l'imponenza e la bellezza dei propri palazzi palladiani, ricoperti di marmo e di statue, di rappresentare un ruolo che nella storia non ha mai raggiunto, inseguendo un desiderio di austerità che si scontra con le passioni che la attraversano. L'immagine finale è la consueta fuga nella leggerezza, che ricorda il volo del merlo in *Chierico rosso*: come in un quadro grottesco, i «preti neri», invocati dalla città, «sgusciano neri dalle finestre / per mettersi in salvo». Questo finale ricorda un racconto di Dino Buzzati, *La fine del mondo*, in cui l'approssimarsi del giudizio universale, con l'apparizione in cielo della mano di Dio che si avvicina sempre più alla città come per schiacciarla, getta la gente nel panico, finché in un palazzo viene visto un giovane prete, che viene assalito da una folla in cerca dell'assoluzione dai propri peccati:

Il prete cominciò a raccogliere confessioni. Rapidissimo, ascoltava le affannose confidenze degli ignoti (che ormai non si preoccupavano se gli altri potevano udire). Prima che avessero finito, tracciava con la destra un breve segno di croce, assolveva, passava immediatamente al peccatore successivo. Ma quanti ce n'erano. Il prete si guardava attorno smarrito, misurando la crescente marea di peccati da cancellare. [...]

«Otto minuti!» avvertì una voce d'uomo dalla folla. Il prete letteralmente tremava, i suoi piedi battevano sul marmo come quando i bambini fanno i capricci. «E io? e io?» cominciò a supplicare, disperato. Lo defraudavano dalla salvezza dell'anima, quei maledetti; il demonio se li prendesse quanti erano. Ma come liberarsi? come provvedere a se stesso? Stava proprio per piangere. «E io? e io?» chiedeva ai mille postulanti, voraci di Paradiso. Nessuno però gli badava.²⁰²

Il quadro di paura e minaccia delineato da Bandini si completa così con la rappresentazione di una città «vorace di Paradiso» che, a causa delle sue contraddizioni, si sfalda su se stessa, abbandonata anche dai preti al proprio misero destino.

²⁰² D. Buzzati, *La fine del mondo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, pp. 771-772.

SACRUM HIEMALE (1965)

Il primo riconoscimento ufficiale di Bandini non fu per una sua raccolta in italiano, bensì per il poemetto latino *Sacrum hiemale*, che nel 1965 ottenne la «*magna laus*» al Certamen Hoeffftiano di Amsterdam, il premio di poesia neolatina celebre per le plurime affermazioni di Pascoli²⁰³. Questo componimento diede avvio a una produzione semi-clandestina in latino, pubblicata solo su riviste specializzate e ancor più ignota della sua opera in italiano, che verrà alla luce soprattutto a partire dalla raccolta *Santi di Dicembre*.

La produzione in latino di Bandini non deve essere confusa con gli appartati esercizi centonari di qualche professore di provincia, aggrappato a una vetusta cultura accademica, né tantomeno con la spregiudicata ripresa delle lingue classiche operata dalla poesia sperimentale degli anni Sessanta; va intesa piuttosto come «un'avventura poetica peculiare», legata alla sua ricerca linguistica e formale. Sulla scia dei *Carmina* di Pascoli, letti con ammirazione sin da giovane, Bandini considerava il latino come una lingua che poteva essere condotta «a livelli di originale, particolare espressione», in cui porre «il sigillo di una qualche forma o realizzazione, sia pure paradossale, della propria modernità». Contrariamente a molti altri poeti neolatini, che consideravano il latino come una lingua viva, egli non lo riprendeva «per fossile attaccamento a un mito umanistico né per atteggiamento reazionario di fronte agli aspetti attuali del mondo»; la sua «fuga verso il latino» partiva invece dalla personale «situazione di poeta italiano» che scontava la «crisi della poesia nel mondo moderno»²⁰⁴. La ripresa di una «lingua morta», anticomunicativa per eccellenza, riaffermava implicitamente la natura inattuale della poesia.

oggi la poesia non può muoversi che in questa polarità: tra senso della vita e sperimentazione della parola per catturarne il complicatissimo fluire, e senso della morte della parola (il che significa senso della parola come «fossile»). In questo caso l'uso del latino è motivato in maniera perfettamente opposta a quella dell'umanista. L'umanista cercava nel latino l'immortalità, mentre oggi la riduzione della conoscenza del latino riduce anche i lettori. Non c'è nemmeno la possibilità di descrivere un frigorifero o un'auto come oggetti forgiati da Vulcano per farne omaggio alla bellezza di Venere. Né si può trovare nel latino l'emozione baudelairiana della «*maladresse charmante de l'homme barbare agenouillé devant la beauté romaine*». L'unica cosa

²⁰³ *Sacrum Hiemale*. Carmen Fernandi Bandini in Certamine poetico Hoeffftiano magna laude ornatum, Edidit Academia Regia Disciplinarum Nederlandica, Amstelodami, 1965. La poesia fu successivamente pubblicata su rivista, corredata da una traduzione di Vittorio Sereni e una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, in «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, pp. 405-415 (e quindi raccolta in V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 150-155 e Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 452-457). Bandini in *Meridiano di Greenwich* del 1998 accolse una versione modificata del testo, accompagnata da una propria traduzione.

²⁰⁴ F. Bandini, *Scrivere poesia in latino oggi*, in *Seminari Piero Treves. 1995-1996. Atti*, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1999, pp. 83 e 84.

che si potrebbe affermare è che il «Novecento» – con le sue nozioni, atmosfere, immagini – è soltanto gestibile in una lingua morta.²⁰⁵

Questa ripresa, soprattutto agli inizi, rispondeva anche al desiderio di costruirsi delle «pareti» in cui rifugiarsi dalle inutili polemiche letterarie e dal vento freddo della storia, riaffermando la centralità di una consapevole ricerca linguistica e formale:

Quanta gente ignorante arriva oggi alla letteratura piena di prosopopea. [...] Che voglia di scrivere in latino o in esperanto per spregio contro tutta questa gente che crede che la poesia sia una donna che si concede a tutti! E invece io so bene quale lungo assedio, quali arti da Laoclo bisogna mettere in atto! E poi non è detto che si arrivi alla meta, sospirata con accelerazione di battiti ai polsi. Lei ti accarezza la testa, o si fa baciare sulla guancia, rapida com'è a togliere la bocca. Ma le lenzuola del letto restano intatte, quel letto dove sono saliti in pochi finora. Loro invece, i centomila che in Italia stampano versi, raccontano senza pudore di certi segreti favori ottenuti. E mentono! Come i ragazzi di provincia nei caffè mentono talvolta sulle belle signore che passano.²⁰⁶

Ma Bandini era comunque consapevole che il latino e il dialetto potevano essere considerati solo delle «lingue-rifugio, camminamenti di talpa scavati sotto la terra per vedere le parole dalla parte della radice»; compito del poeta era invece quello di «misurarsi con un limpido, saldo italiano della poesia»²⁰⁷.

In un recente convegno veneziano, il poeta ha precisato gli aspetti che hanno differenziato la sua operazione da quella di altri autori sperimentali degli anni Sessanta, a cominciare da Sanguineti, nei cui testi irrompe un latino «da antichi manuali alchemici, filtrato attraverso Jung»²⁰⁸ che si intreccia con un complesso e ardito plurilinguismo, e Zanzotto, che utilizza «l'intarsio latino» come strumento di rottura dell'«istituzione linguistica italiana», da cui riemerge traumaticamente il passato e la «metastoria»²⁰⁹. Bandini invece è sempre ricorso al latino per rivendicare orgogliosamente l'estraneità dal mondo in cui vive:

Volevo prendere le distanze da quella crisi che, su prospettive diverse, Sanguineti e Zanzotto denunciavano, rischiare una mia personale avventura che era piena di rischio, perché poteva segnare la mia definitiva segnatura come passatista [...]. Avevo voglia di scrivere in

²⁰⁵ F. Bandini, *Sopra una conchiglia fossile*, «La Stampa», 2 luglio 1977. Questo articolo compare in una pagina di «Tuttolibri» dedicata al latino, assieme allo scritto di Zanzotto *Così parlo il sapiente*.

²⁰⁶ Dalla lettera di F. Bandini a M.L. Spaziani del 22 dicembre 1962, in *Fondo M.L. Spaziani*, cit., n. 2.

²⁰⁷ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 38.

²⁰⁸ Id., *Scrivere poesia in latino oggi*, cit., p. 90.

²⁰⁹ Bandini nel convegno veneziano citava un passo dell'intervista di Zanzotto a Camon: «Mi sono trovato, fin da quando stavo scrivendo *Vocativo* (1948-1956), di fronte all'esigenza di una rottura dell'istituzione linguistica italiana, soprattutto con l'intarsio latino, come per il crearsi di una faglia naturale, alla quale io opponevo la massima resistenza. Quel latino era come l'apparire di una struttura scheletrica per incrinamento di strati duri che la velassero, o per esser del tutto divenuta lisa una coltre di vitale humus, cioè per un insieme di situazioni depressive per altro combattute il più possibile. Il latino, ritorno di una certa origine ma come devitalizzata, e insieme ritorno della metastoria (per non dire di una metafisica) schiacciante per la sua a-umanità, per me riappariva in un trauma» (F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 158).

lingue dimenticate e perdute, per affermare la mia estraneità a quel mondo che già negli anni Sessanta così minacciosamente si profilava. Siccome non sapevo il sanscrito, ho scelto il latino.²¹⁰

Il latino di Bandini voleva distinguersi da quello «alchemico» di Sanguineti e andare oltre i «lampeggianti, vividi inserti di Zanzotto», mirando a riprendere «nel suo nucleo più solido un vero e proprio latino classico, anche se passato al crogiuolo di una personale ispirazione», quindi di una sensibilità moderna. Il suo utilizzo inoltre non avveniva in modo indiscriminato: il latino era un «evento linguistico da dedicare, di rado, a pochi argomenti cari ed eletti»²¹¹, a quelle tematiche elevate che la lingua moderna, l'italiano impoverito del secondo Novecento, difficilmente poteva affrontare. Pertanto negli anni egli si servirà del latino solo in poesie dedicate ai bambini ebrei uccisi nei campi di concentramento (*Sacrum hiemale*), alla nascita di Gesù (*Niveus nimbus*), al viaggio della regina di Saba (*De itinere reginae Sabaeae*), alla figura di Psyche (*Psyche*), ai festeggiamenti tributati a San Nicolò e Santa Lucia (*Sancti duo Decembris Mensis*), al restauro della Cappella Sistina (*Caelum Sacelli Xystini*), alla fine del millennio (*Mense decembri*), e in un poemetto entomologico (*Papiliones*).

Il latino, oltre a superare la difficoltà espressiva della lingua italiana, permetteva di gettare una luce metastorica su eventi del presente che apparivano inspiegabili, come il dramma della *shoah*, ricollegandoli alla «continuità del destino umano».

La nozione della lingua poetica come lingua morta nasceva in me dalla convinzione che non ci può essere una lingua attuale della poesia, che tale lingua è sempre derivata da un passato, suo e del mondo, che ognuno di noi cova confusamente nel suo cuore. Anzi, proprio nel momento in cui il poeta pretende di parlare ai suoi coevi, sforzandosi di dire quel suo “qualcosa” sul presente, si serve di parole che scaturiscono da un qualche archivio silenzioso dove giacciono protette e intatte, perché la legittimità di un poeta che parla al presente è quella di arrivare da lontano, dire agli uomini che, se anche la nostra epoca sembra del tutto nuova e inspiegabile, c'è una continuità del destino umano, una continuità che soprattutto il senso e il colore delle parole riescono ad esaltare.²¹²

Bandini si è soffermato in alcune occasioni sulle circostanze che, tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, lo hanno portato alla composizione del *Sacrum hiemale*. Inizialmente la sua produzione in latino aveva riguardato solo alcune poesie dedicate agli uccelli, sia quelli celebrati dai poeti antichi sia quelli dai «nomi rarissimi che ritrovarli è come ritrovare una qualche cosa che è andata perduta nel tempo»²¹³. Anche qui modello privilegiato era il Pascoli dei *Carmina*, in cui si trovano riesumati rari termini ornitologici, come il *regulus* (“scricciolo”) di *Fanum vacunae*, utilizzato

²¹⁰ Ivi, p. 91.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 35.

²¹³ Id., *Il moderno in lingua antica*, intervento al Festival della Letteratura di Mantova 2013.

precedentemente solo nel *Carmen de Philomela (Anthologia Palatina)* e ripreso da Bandini nel quadro paesaggistico iniziale di *Sacrum hiemale*.

Il poemetto destinato a vincere la *magna laus* si distaccava notevolmente dai primi esercizi dell'autore, legandosi a una circostanza particolare. Alla fine degli anni Cinquanta, circolava in Italia una mostra dei disegni realizzati da alcuni bambini nel lager di Terezin, che cercava di sensibilizzare l'opinione pubblica sugli orrori dell'olocausto: Bandini ne rimase profondamente turbato e cercò di scrivere una poesia, ma ogni tentativo di esprimere le proprie emozioni produceva risultati insoddisfacenti, influenzati dalla «lingua ibrida e approssimativa» tipica della poesia degli anni Cinquanta. Questo linguaggio soffocava il testo con una patina di falsa retorica, tradendo la semplicità e l'immediatezza con cui i disegni dei bambini testimoniavano l'orrore patito nei campi di concentramento.

Avevo visto una mostra dei disegni fatti dai bambini nel campo di concentramento di Terezin, ne ero rimasto commosso e volevo scrivere una poesia. Ma l'impresa sembrava impossibile, ne usciva fuori una lingua ibrida e approssimativa, piena di tutte quelle incertezze che caratterizzavano la lingua poetica degli anni Cinquanta: il sopravvivere di toni ermetici si univa alla presunzione di un dettato nuovo, "neorealistico", creando una sorta d'inefficace, anzi fallimentare irocervo. La lingua poetica del tempo, o meglio quella che era allora nel mio arco, risultava incapace di affrontare adeguatamente quel tema.²¹⁴

In soccorso a Bandini venne il ricordo di un passo dell'inno di Prudenzio dedicato al martirio dei Santi Innocenti, i bambini uccisi dai soldati di Erode: «*Salvete flores martyrum, / quos lucis ipso in limine / Christi insecutor sustulit / ceu turbo nascentes rosas!*»²¹⁵. Il poeta latino aveva descritto con immagini realistiche e un linguaggio crudo la barbara uccisione dei bambini di Betlemme, paragonando la loro morte, avvenuta «nella soglia stessa della vita», al tremendo passaggio di una bufera che lacera le rose in boccio. Agli occhi di Bandini il precedente di Prudenzio era interessante anche perché il poeta latino riscattava i piccoli martiri dall'aura di sacralità della liturgia cristiana, rappresentandoli in tutta la loro innocenza di bambini mentre giocano in Paradiso con la palma e le corone dei martiri.

*transfigit ergo carnifex
mucrone districto furens
effusa nuper corpora,
animasque rimatur novas.
locum minutis artubus
vix interemptor invenit
quo plaga descendat patens,
iuguloque maior pugio est.*

²¹⁴ F. Bandini, *Scrivere poesia in latino oggi*, cit., p. 92.

²¹⁵ Prud., *Cath.*, XII, 125-128 (l'edizione di riferimento è: *Prudentius*, with an english translation by H.J. Thompson, two volumes, Cambridge, Harvard University Press, 1969).

o barbarum spectaculum!
inlisa cervix cauti bus
spargit cerebrum lacteum,
oculosque per vulnus vomit;
aut in profundum palpitans
mersatur infans gurgitem,
cui subter artis faucibus
singultat unda et halitus.
salvete, flores martyrum,
quos lucis ipso in limine
Christi insecutor sustulit,
ceu turbo nascentes rosas.
vos, prima Christi victima,
grex immolatorum tener,
aram ante ipsam simplices
palma et coronis luditis.²¹⁶

Bandini ha affermato di aver letto l'inno in un vecchio libro d'ore, ma sicuramente ricordava il modo insistente con cui Charles Peguy ne citava alcuni passi in *Le Mystère des Saints Innocents*, a cominciare proprio dal verso «*ceu turbo nascentes rosas*», ripetuto due volte:

Salvete flores Martyrum, ces enfants de moins de deux
ans sont les fleurs de tous les autres Martyrs.
C'est-à-dire les fleurs qui donnent les autres martyrs.
Au fin commencement d'avril ils sont la rose fleur du
pêcher.
Au plein avril, au fin commencement de mai il sont la
blanche fleur du poirier.
Au plein mai ils sont la rouge fleur du pommier.
Blanche et rouge.
[...]
Promesse de tant de martyrs, il sont les boutons de rose
De cette rosée de sang.
Salvete flores Martyrum,
Salut fleurs des Martyrs,

quos, lucit ipso in limine,
Christi insecutor sustulit,

ceu turbo nascentes rosas.

que, sur le seuil même de la lumière,
le persécuteur du Christ enleva,
(emporta)

ceu turbo nascentes rosas.

²¹⁶ Prud., *Cath.*, XII, 109-132. «Allora il boia, scatenato, estraе la spada e trafigge i corpi nati da poco, spezza le vite ai primi passi. / Esili membra, dove per l'assassino c'è a stento il posto per aprire una ferita, perché la lama è più grande della gola. / Spettacolo atroce! Dalla testa spaccata si sparge sulle pietre il bianco cervello, e gli occhi schizzano fuori dalla ferita. / Oppure il bimbo, palpitante, viene affogato nel gorgo profondo; e sul fondo dalla gola stretta escono acqua e fiato, in un unico singulto. / Vi saluto, fiore dei martiri! Il persecutore di Cristo vi ha strappato via sulla soglia stessa della vita, come fa la burrasca con le rose in boccio. / Voi, prime vittime di Cristo, tenero gregge di immolati, giocate innocenti lì davanti all'altare con la palma e le corone» (Prudenzio, *Gli inni quotidiani. Le corone dei martiri*, cit., pp. 130-132).

comme la tempête de naissantes roses.
(c'est-à-dire comme la tempête, comme une tempête
enlève, emporte de naissantes roses).²¹⁷

Memore dell'inno prudenziano e forse del poemetto di Peguy, che vedeva nei Santi Innocenti l'origine di tutti i martiri futuri («*les fleurs de tous les autres Martyrs*») e il simbolo dell'infanzia tradita, Bandini riprese l'episodio biblico come piano di confronto ideale per parlare del dramma dei bambini morti nei *lager*: se Adorno si era chiesto se fosse ancora possibile scrivere poesie dopo Auschwitz, il poeta vicentino affronta la questione della *shoah* da una prospettiva indiretta e atemporale, che si astraeva dai fatti e dalle sofferenze contingenti ricollegandoli alla «continuità del destino umano»²¹⁸, in cui il male si manifesta ciclicamente.

La lingua più adatta per recuperare il «significato tragico» di queste vicende, collocandole «in un'aura a-temporale e sacrale», superiore a ogni percezione parziale, apparve ben presto il latino:

Prese corpo in me l'idea che avrei potuto scrivere quella poesia in latino. Sarebbe stata, sì, una fuga dalla tremenda attualità di quegli eventi ma anche, forse, una possibilità di recuperarne il significato tragico in un'aura a-temporale e sacrale, dove la lingua morta diventasse strumento per affermare in modo paradigmatico l'immagine di una storia umana negativa e insieme potesse esprimere i sentimenti della *pietas* di fronte alle uccisioni e al dolore. Così un giorno d'inverno che nevicava (ero allora maestro elementare e avevo assegnato ai bambini un compito in classe, il solito tema sulla neve) mi uscirono i primi versi dell'alcaica della mia prima composizione latina, *Sacrum Hiemale*.²¹⁹

Sacrum hiemale è un poemetto formato da sedici strofe alcaiche, metro usato con una certa frequenza nei *Carmina* di Orazio. Poiché la traduzione d'autore contenuta in *Meridiano di Greenwich* fa riferimento a una versione diversa del componimento, per comodità a fianco del testo vincitore del premio ad Amsterdam riporto la versione italiana di Sereni (*Festa d'inverno*).

Sacrum revertit cum venerabimur
parvos beatos. Perpetuo colunt
nunc aetheris sedes, remotae
unde nives cecidere nobis,

Sancti Innocentes... Strati aquilonibus
campi quiescunt ac tacite premit
vestigia ignotus per albam
progrediens hiemem viator.

Nunc flent domorum mane lucernulae,
stilat fenestris in vitreis gelu,

Torna una festa, nel ricordo
dei piccolo beati. Per sempre
stanno nello spazio celeste, di dove
sono scese su noi nevi remote,

i Santi Innocenti... Pace è ora sui campi
prima corsi dai venti aquilonari
e di un ignoto viandante affondano
le orme dentro il bianco inverno.

Ora che dalle case nel mattino stillano
le piccole luci e il gelo fiorisce sui vetri

²¹⁷ Charles Peguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, in Id., *Oeuvres Poétiques Complètes*, Introduction de François Porché, Chronologie de la vie et de l'oeuvre par Pierre Péguy, Paris, Gallimard, 1942, pp. 459 e 460-461.

²¹⁸ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 35.

²¹⁹ Id., *Scrivere poesia in latino oggi*, cit., pp. 92-93.

nunc aviis maestus minurrit
regulus et nemori nivali.

Nunc vastitatis tempora prodeunt
et mala crebris floribus obruta
muti recordamur, procella
quae rapido pepulit furore,

transverberata et parva ferociter
herodianis corpora lanceis.

Iniuria fruges virescent
in patria pueris cruenta.

Iniuria cras risus hirundinis
rursum sonabit magna per atria
Jerusalem vel Berolini
dum Isaaci genus ingemiscit,

germanici dum per tenebras globi
Herodis atram nequitiem induunt,
dum retibus claudunt tenellos
spinigeris peramara castra.

Quid neglegenter, nubila, ceditis?
Agmen gradatim lacteolum perit...
Obtunditur torto virectis
in gelidis hyacinthus imbri...

Iam pace rident compita Bethleem,
belli tumultus fulguribus ruber
annos abhinc plures inulti
immemor obticuit doloris;

nos maeror autem protinus incolit
nunquam viescens flos hyacinthinus,
nos criminis vulnus nefandi
ambiguumque movet futurum.

Nimbo remoto sollicitus tonat
finitor et nox cordibus imminet:
parcant ut humanis benigne
immemos pueros precamur.

Nunquam dierum limpida ianua
illis patebit nec zephyrus bona
mulcebit a vita repulsos
egelido redeunte vere.

Quando retracti pseudothyrum poli
ventus recludet? Nonne puerculos
suo potiri tunc videbo
vel genios tremulisque stellis?

Tunc, ut resident sollicitudines,
ut caela mundi, turbine qualibet
cum disserenascet soluto,
immemorabiliter nitebunt.
Si quid per umbras insolitum sonet
alis eos agnoscimus aethera

e il verso dello scricciolo rattrista
le solitudini e il bosco nevoso,

ora ci è addosso il tempo desolato
e in noi, muti, il ricordo
dei meli punteggiati di fiori
che la cieca bufera travolse, dello strazio

dei piccoli corpi trafitti
dalle lance di Erode. Che messi ingiuste,
le messi di una patria
macchiata di sangue puerile.

Ingiusta all'indomani la felicità
della rondine di ritorno
tra gli atri di Gerusalemme o Berlino,
se in pianto è la stirpe di Isacco

se per le tenebre vanno pattuglie tedesche
vestite della nera ferocia
di Erode, se tenere vite rinserrano
atroci campi cintati di spine.

E indifferenti, voi nubi, ve ne andate?
Il candido stuolo si dirada, dilegua...
Si estingue nei giardini assiderati
sferzato dalla grandine il giacinto.

Oggi, dimenticato da gran tempo
quell'invendicato dolore, spento
il tumulto di guerra rosso di folgori,
ridono i crocevia di Betlemme nella pace.

Ma noi non abbandona la tristezza, fiore
di giacinto che mai appassirà,
e dura in noi la ferita
di quell'atrocità e l'incerto futuro.

Rompe da una lontana nube un tuono
l'orizzonte turbato, e la notte è sui cuori:
che abbiano di noi pietà
preghiamoli, quei piccoli innocenti.

Mai più per loro si dischiuderà
la limpida porta dei giorni, né più
lo zefiro avrà dolcezze per loro,
tolti alla cara vita, se torna primavera.

Ma la porta segreta di quel loro cielo
mai a un vento si spalancherà?
Ma li vedrò, i piccini, padroni dell'azzurro,
genii sciamanti in quello, e delle stelle tremule?

Come, allora, si quieterà lo sgomento,
come i cieli del mondo,
sedato il turbine ovunque,
splenderanno al sereno, immemorabili!
Se le tenebre solcano suoni inusitati
sono loro, sappiamolo, che su ali

nantes inaspectis: videntur
 perspicuo tremere astra amore,
 longaeque noctes murmuribus scatent
 ceu vere plenae floribus arbores,
 atrocis et suadent remissae
 temporis ut lacrimas feramus.

invisibili trapassano lo spazio – e sembrano
 gli astri tremare di trasparente amore
 e lunghe notti brulicanti di murmuri
 quali primaverili alberi in fiore,
 con mitezza ci esortano
 a soffrire le lacrime di un tempo feroce.²²⁰

«*Sacrum revertit cum venerabimur / parvos beatos*»: sin dal titolo e dai primi versi il poemetto si lega a una ricorrenza particolare del calendario cristiano, il 28 dicembre, in cui sono commemorati i Santi Innocenti. Le «*remotae [...] nives*» che scendono dal cielo mettono in ideale contatto le sedi celesti dove dimorano i piccoli martiri («*Perpetuo colunt / nunc aetheris sedes*») con la realtà umana cui appartiene il poeta: l'aggettivo tipicamente leopardiano e pascoliano *remotus* conferisce un valore magico alla neve, che anche in altri testi precedenti appare come un prodigioso tramite con la dimensione eterna dell'universo («e i pianeti si frangono in polvere, diventano neve»), ricordando all'uomo la sua condizione mortale («E subito dopo la neve cadrà // da spazi lontani, la tenera / neve che lievita il mondo / e cadranno i sorrisi e le amate speranze. // E cadranno gli uomini forti / e le donne soavi che tu / silenziosa raggera dei giorni consoli»²²¹). La contrapposizione tra i due piani, quello ciclico della «raggera dei giorni» e quello perpetuo dell'universo, è qui evidenziato dal verbo *revertit* (“torna”) e dall'avverbio *perpetuo*, che esprime l'eternità della realtà celeste dei Santi Innocenti.

Il violento passaggio dei venti settentrionali ha lasciato dietro di sé un paesaggio dominato dalla neve e dal silenzio, che il poeta descrive con piccoli tocchi impressionistici dal sapore pascoliano: nel chiarore soffuso delle prime luci dell'alba, le uniche manifestazioni di vita sono le orme impresse sulla neve da un ignoto viandante, il verso di uno scricciolo che si aggira solitario nel bosco – alla ricerca di cibo come ne *L'uccellino del freddo* – e le lampade di alcune case lontane, così fioche e tremolanti da sembrare partecipi al lutto (*fleat*: “piangono”)²²².

L'intera scena descritta nella terza strofa è costruita con termini preziosi o fortemente poetici, che contribuiscono a creare un'aura di magia e tenerezza: poetico il *vitreis* riferito alle finestre, che

²²⁰ Id., *Sacrum hiemale*, con traduzione di V. Sereni, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, pp. 404-409.

²²¹ Le poesie citate sono *Notte d'inverno*, PI, v. 4 e *Varsavia*, IML, vv. 21-27.

²²² «Il verso (9) *Nunc fleat domorum mane lucernulae*, forse per l'ardimento o la stravaganza del *fleat* diventa [in *Meridiano di Greenwich*] *iam semisomnae lampades oscitant*, tutto nuovo nell'aggettivo e nel verbo (di Lucrezio e Persio) umani, cui segue il gelo che *fulget* per quella luce anziché stillare sui vetri delle finestre» (Carlo Carena, *Poesia latina di Fernando Bandini*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, cit., p. 137). Le «*semisomnae lampades*» traducono in realtà un'immagine già utilizzata in una sua poesia giovanile, «dal soffio di lampada assonnata» (*Cortina di ferro*, PI, v. 10), mentre l'uso del verbo *oscito* sembra memore dello sbadiglio con cui la natura saluta l'alba in *Fanum Vacunae*, vv. 133-134 («*susurrus hactenus pressi sonant / rerumque circum lenis oscitatio*»), su cui si è soffermato Traina: «L'aprirsi della natura alla nuova luce ha evocato l'immagine dello sbadiglio: un'immagine così sfocata, da perdere ogni corpulenza visiva per farsi sentimento umano delle cose, per suggerire, più che l'atto materiale dello sbadiglio, l'intima dolcezza del risveglio in un mondo giovane e puro» (A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 115).

recupera «il valore semantico dell'aggettivo, la luminosa trasparenza del cristallo»²²³, così come l'espressione *nemori nivali*, che può ricordare il *gelidum nemus* di Orazio²²⁴; mentre di chiara natura vocabolaristica sono il tecnicismo *stilat* (“mettere lo stelo”), presente solo in Columella²²⁵, *minurrit* (“cinguettare”), «verbo onomatopeico [...] di scarsa e specialistica circolazione»²²⁶ e lo zoonimo *regulus* (“scricciolo”), di cui si è già detto. In questo elenco rientra anche il diminutivo *lucernulae* (v. 9), attestato da Forcellini solo in San Gerolamo e «già significativamente riesumato, ma poi eliminato in seconda stesura, da Pascoli nel *Catullo calvos*»²²⁷. L'uso dei diminutivi va ricondotto ai *Carmina* di Pascoli, che sfruttò spesso il valore sfumato, «minorativo, affettivo e familiare», che essi hanno nella lingua latina²²⁸: è con questa accezione partecipata che Bandini nel testo attribuisce ai Santi Innocenti i diminutivi *tenellos*, *lacteolus* e *puerculos*.

Le immagini iniziali sono inserite in una sintassi elevata di stampo oraziano, costruita con l'anafora della congiunzione *Nunc* (vv. 9, 11 e 13), creando un *climax* che si scioglie solo nella quarta strofa: mentre incombe un tempo pieno di desolazione («*vastitatis tempora*») il poeta si stringe nel ricordo doloroso dei bambini trafitti dalle lance di Erode che, sul modello dell'immagine di Prudenzio «*ceu turbo nascentes rosas*», sono paragonati ai fiori di melo stroncati dalle gelide tempeste («*et mala crebris floribus obruta / muti recordamur, procella / quae rapido pepulit furore*»). Ma mentre Prudenzio dopo aver descritto il martirio rifletteva sulla scelleratezza del gesto di Erode, Bandini tramite l'anafora di *Iniuria* («*Iniuria fruges [...] / Iniuria cras risus hirundinis*») si duole per l'indifferenza che, come una fitta coltre di neve, si è posata sul ricordo di altri Santi Innocenti barbaramente uccisi, i bambini ebrei del lager di Terezin.

Il passaggio dall'episodio biblico al dramma della *shoah* avviene attraverso i riferimenti alle città di Gerusalemme e Berlino («*atria / Jerusalem vel Berolini*»), al lutto tra gli ebrei («*dum Isaaci genus ingemiscit*»), alle pattuglie naziste («*germanici [...] globi*») e ai campi di concentramento recintati col filo spinato («*retibus claudunt tenellos / spinigeris peramara castra*»)²²⁹. I versi di Bandini sembrano presupporre la descrizione del massacro dei Santi Innocenti fatta da Prudenzio e più in generale la sua produzione dedicata ai martiri cristiani: *rapido furore* del v. 16 ricorda la furia

²²³ Ivi, p. 152.

²²⁴ Hor., *Carm.*, I, 1, 30. *Nemus* rispetto al più comune *silva* indica una “foresta con pascoli”.

²²⁵ Cfr. P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 416.

²²⁶ *Ibid.* Anche per questi motivi nella versione di *Meridiano di Greenwich* l'immagine dei vv. 11-12 verrà modificata in «*atque avios campos relinquens / erithacus domibus propinquat*» («e abbandonando la remota campagna / il pettirosso si avvicina alle case»), in cui il raro zoonimo *erithacus* viene ancora da *Fanum Vacunae*, v. 150.

²²⁷ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 416. Il Forcellini cita solo due esempi, tra cui *Epistolae* 117, n. 12: «*Dictatio ad lumen lucernulae profusa*».

²²⁸ Traina dedica un paragrafo all'uso dei diminutivi in Pascoli: cfr. A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 121-137.

²²⁹ Nella versione successiva la descrizione del martirio dei bambini di Terezin si farà più dettagliata, comprendendo anche il viaggio nei convogli: «*Tristi coactos agmine curruum / Iudae puellos in gelidos vehunt / custodiae campos ut agnos / numinibus necis immolandos*» («Stipati in un triste convoglio / trasportano i bambini di Giuda in gelidi campi / di concentramento come agnelli / da immolare ai numi della strage»).

con cui i soldati di Erode trucidarono i bambini («*Transfigit ergo carnifex / mucrone districto furens / effusa nuper corpora / animasque rimatur novas*»²³⁰); ma di sicura derivazione prudenziana sono soprattutto gli aggettivi *spinigeris* del v. 28²³¹ e *lacteolum* del v. 30 («*agmen [...] lacteolum*»), riferito al biancore delle nubi ma memore della frequenza con cui il poeta cristiano lo usa per esprimere la candida innocenza dei martiri cristiani (nell'espressioni «*spiritus [...] lacteolus*», «*lacteolis [...] agnis*») o degli stessi Santi Innocenti: «*Inpius innumeris infantum caedibus hostis / perfurit Herodes, dum Christum quaerit in illis./ fumant lacteolo parvorum sanguine cunae / vulneribusque madent calidis pia pectora matrum*»²³². Raffinato è anche l'uso di *peramara*, termine di derivazione patristica non attestato dal Forcellini, la cui «connotazione cristiana è qui un fine tocco alla semantica del passo»²³³.

Se nel Pascoli latino il cosmo e la natura sembrano spesso partecipi dei drammi umani²³⁴, qui le nuvole che si allontanano al v. 29 diventano simbolo dell'indifferenza verso gli orrori passati prevalsa nel dopoguerra, in cui la voglia di pace e normalità portò a cancellare il ricordo di molte tragedie, tanto che tra le stesse vie ridenti di Betlemme («*Iam pace rident compita Bethleem*») si è smarrita la memoria dell'«invendicato dolore» della *shoah* («*inulti / immemor [...] doloris*»)²³⁵.

Anche qui il lessico di Bandini si fa ricercato, riprendendo il linguaggio poetico degli autori classici: *nubila* è voce poetica per *nubes* attestata in Virgilio, Orazio, Lucrezio e Ovidio; il raro *virectis* (da *virectum*, “luogo erboso”) proviene probabilmente dall'*Eneide*²³⁶; mentre la morte dei bambini è paragonata nuovamente a un'immagine floreale, i fragili fiori di giacinto sferzati dalla tempesta (vv. 31-32). La traduzione di Sereni di «*gelidis [...] imbri*» con «grandine» (anche se di per sé *imber* significa “precipitazione d'acqua”) rimette in luce il probabile riferimento lucreziano sottostante, «*nec cohibere nives gelidas et grandinis imbris*»²³⁷, che Sereni poteva ritrovare anche alla voce *imber* del Forcellini.

Il contrasto tra l'indifferenza dei contemporanei e la volontà del poeta di farsi carico del ricordo è tutto nella contrapposizione tra l'*immemor* del v. 36 e il *memor* del verso seguente, che

²³⁰ Prud., *Cath.*, XII, 109-112.

²³¹ Cfr. Id., *Perist.*, XI, 119-120: «*Scissa minutatim labefacto corpore frustra / carpit spinigeris stirpibus hyrtus ager*».

²³² Le citazioni sono da Prud., *Perist.*, III, 164-165; *Perist.*, XI, 245 e *Tit. Hist.*, XXIX, 113-116. Ma già nell'*Inno dell'epifania*, accennando al massacro dei Santi Innocenti, Prudenzio usa l'espressione *cerebrum lacteum* (v. 119).

²³³ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 416.

²³⁴ Cfr. A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 63-64.

²³⁵ Da osservare come Bandini, per esprimere l'orrore della guerra, faccia riferimento ad un «accostamento sinestetico post-simbolistico (esempi analoghi in D'Annunzio, nei futuristi ecc.) cui probabilmente sottostà in particolare il quasimodiano (ma in traduzione da Ibico!) “come il vento del nord rosso di fulmini”» (P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., pp. 415-416).

²³⁶ «*His demus exactis, perfecto munere divae, / Devenere locos laetos et amoena virecta / Fortunatorum nemorum sedisque beatas*» (Verg., *Aen.*, 6, 638: cfr. Virgilio, *Eneide*, Introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967, p. 238). A tale passo si ispira Prudenzio in *Cathemerinon*, 3, 101: «*Tunc per amoena virecta iubet*».

²³⁷ Lucr., *Rer. nat.*, VI, 107. Le citazioni da Lucrezio sono tratte da Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, Traduzione di Renata Raccanelli, Note di Carlo Santini, Torino, Einaudi, 2003, p. 340.

rimandano a un'area semantica tipicamente pascoliana: anche nei *Carmina* infatti l'arco della memoria «va oltre la vita del poeta» e «il riflesso linguistico di questa perpetua anamnesi si ha nell'uso, e qualche volta nell'abuso, degli aggettivi *memor* ed *immemor*»²³⁸. Contrariamente all'amnesia collettiva dei suoi contemporanei, il poeta avverte invece la necessità di ricordare quel crimine, che brucia in lui come una ferita interna: paragonando il proprio dolore al «fiore di giacinto che mai appassisce» («*nunquam viescens flos hyacinthus*»), egli ripete l'immagine che ai vv. 31-32 esprime le sofferenze patite dai bambini («*Obtunditur torto virectis / in gelidis hyacinthus imbri*»)²³⁹, come se la testimonianza lo portasse a riviverle in prima persona. La scelta del giacinto come *transfert* emotivo si collega forse al mito di Giacinto raccontato nelle *Metamorfosi* di Ovidio: come noto, per gli antichi la particolare forma del fiore e il suo colore ricordano il corpo esanime di Giacinto, pallido e moribondo dopo il colpo mortale infertogli per errore dal dio Apollo.

Come quando qualcuno, in un giardino irriguo, stronca
viole, papaveri o gigli da cui sporgono fulvi pistilli, e quelli,
subito appassendo, chinano il capo diventato troppo pesante,
non stanno più ritti e con la corolla guardano il suolo,
così il volto del morente si abbandona, il collo,
perso ogni vigore, è di peso a sé stesso, e ricade sulla spalla.

Nel mito Apollo, dio della poesia lirica, decide di eternare il ricordo dell'amato trasformandolo in un fiore (marchiato col segno del lutto, «AI AI») e dedicandogli i propri versi:

“Te esalteranno la mia lira percossa dalle dita, te i miei versi,
e tu, nuovo fiore, porterai scritti, imitandoli, i miei lamenti”
[...]
Ma a Febo non basta (fu lui a fargli questo onore):
scrive di propria mano sui petali il suo lamento,
e AI AI sul fiore sta scritto, lettere che esprimono lutto.²⁴⁰

L'attributo che in *Sacrum hiemale* viene riferito al giacinto («*numquam viescens*») sembra alludere alla funzione memoriale assegnata da Apollo a questo fiore: la pianta che rifiorisce ad ogni primavera, ricordando la morte di Giacinto («Ma tu sei eterno comunque, e ogni volta che la primavera scaccia / l'inverno e l'Ariete prende il posto dei Pesci piovosi, / tu ogni volta rispunti e

²³⁸ A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 89. Nel Pascoli «*immemor* indica assenza, non solo della memoria, ma più spesso della coscienza, un'assorta visione interiore che toglie il senso della realtà» (ivi, p. 94), tanto che egli stesso in *Sermo (Poem. et Ep. 504)* e *Himn. Taur.*, 132 traduce l'espressione «*velut immemor*» in «come trasognato» (cfr. ivi, p. 95), come farà anche Bandini in *De itinere reginae Sabaeae (DCA)*, dove «*spectat velut immemor auras*» è reso «guarda trasognata il cielo»; in *Sacrum hiemale*, comunque, *immemor* è usato col valore di “immemore”, “dimentico”.

²³⁹ Nella seconda versione la ripetizione verrà evitata modificando proprio questi versi: «*Flos Abrahae diris in hortis / en caput immeritum reclinat*» (traduzione: «Il fiore di Abramo in funesti giardini / ecco piega il capo incolpevole»).

²⁴⁰ Ovid., *Met.* X, 190-195, 205-206 e 214-216. Le citazioni sono tratte da Ovidio, *Metamorfosi*, Volume V (Libri X-XIII), a cura di Joseph D. Reed, Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant, Traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Mondadori – Fondazione Lorenzo Valla, 2013, pp. 21-23.

fiorisci tra le zolle verdeggianti»²⁴¹), diventa anche in Bandini testimonianza dell'infelice sorte dei bambini di Terezin e allo stesso tempo simbolo della poesia che ne vuole perpetuare il ricordo.

Come nella maggior parte dei componimenti di Bandini, quando il discorso arriva al massimo punto di gravità si accende una piccola nota di dolcezza e speranza: il «*nimbo remoto*» del v. 41 riprende l'aggettivo *remotus* già usato al v. 3 («*remotae [...] nives*») e mette il poeta nuovamente in contatto con la misteriosa dimensione celeste dei Santi Innocenti, con quel cielo da cui improvvisamente rimbomba un tuono, che secondo la consueta interiorizzazione pascoliana turba anche il suo cuore («*nox cordibus imminet*»).

Avvertendo nel tuono un segno della loro presenza, il poeta si rivolge alle anime dei bambini morti a Terezin²⁴² pregandoli di avere pietà per chi, vivendo nel presente, indirettamente si è reso corresponsabile di una tale colpa (poiché, dopo questo crimine, ogni momento di felicità appare come un atto di ingiustizia nei loro confronti). Recuperando forse un intenso passaggio del poemetto di Peguy dedicato alla loro condizione perpetua di vittime incolpevoli, Bandini ai vv. 45-48 riflette sul significato generale della morte: la desolazione invernale è paragonata alla condizione che essi dovranno scontare per l'eternità, senza alcuna speranza di tornare in vita e riassaporare le dolcezze dello zefiro che ogni anno annuncia l'arrivo della primavera. Ma la perentorietà di questa affermazione è subito rovesciata dalla fantasticheria della strofa successiva, in cui Bandini immagina che si spalanchi la porta che separa i morti dai vivi, dando loro la possibilità di volare nel cielo punteggiato dalle «tremule stelle» («*tremulisque stellis*»)²⁴³.

Nunquam dierum limpida ianua
illis patebit nec zephyrus bona
mulcebit a vita repulsos
egelido redeunte vere.

Quando retracti pseudothyrum poli
ventus recludet? Nonne puerculos
sudo potiri tunc videbo
vel genios tremulisque stellis?

²⁴¹ Ivi, p. 19. Il testo in latino è: «*Qua licet, aeternus tamen es, quotiensque repellit / uer hiemem Piscique Aries succedit aquoso, / tu totiens oreris uiridique in caespite flores*» (Ovid., *Met.* X, 164-166).

²⁴² Anche in questo passaggio del discorso si avverte una lontana eco dell'inno di Prudenzio, che, dopo aver ricordato il loro assassinio, si rivolgeva direttamente ai Santi Innocenti («*Salvete, flores martyrum*»).

²⁴³ L'espressione «*tremulis stellis*» del v. 52, cui fa eco «*tremere astra*» del v. 60, rientra in una lunga tradizione proveniente sin dal verso dantesco «par tremulando mattutina stella» (Purg. XII, 90), ma si lega alla notevole frequenza con cui Pascoli utilizza l'aggettivo *tremulo* sia nella produzione italiana («infinito tremolio stellare»: *Il bolide*, CC) che latina («*tremulis sideribus*»: *Fanum vacunae*, 373). Traina ha puntualizzato che in latino sia frequente «l'associazione di *tremulus* e *tremo* con la luce e la fiamma» ma «per l'intermittente luccichio delle stelle è usato di solito il verbo *mico*», mentre l'uso pascoliano di *tremulus/tremo* di per sé va interpretato come un *hapax* semantico capace di far vibrare l'immagine della «segreta inquietudine» del poeta (A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 63 e 61).

Queste due strofe contengono molti riferimenti ad autori classici, alcuni dei quali già segnalati: «*dierum limpida ianua*» del v. 45, prima di una serie di «tonalità lucreziane»²⁴⁴ usate per esprimere la dimensione storica cui appartengono ormai i bambini di Terezin, riprende la cruda immagine lucreziana della «porta della morte» in cui dovranno passare non solo gli uomini, ma anche il cielo, il sole e la terra («La porta della morte non è dunque sbarrata al cielo, / né al sole né alla terra, o alle profonde acque del mare, / ma spalancata li attende con vasta voragine immane»²⁴⁵). Questa porta al v. 49 viene definita *pseudothyrum*, ricorrendo a un termine grecizzante attestato solo in Ammiano ed Orosio²⁴⁶.

I vv. 46-48, per l'associazione tra *zephyrus*, *mulcebit* e *vere*, ma anche per l'idea di eternità inappellabile espressa dal *nunquam*, riprendono un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (1, 108): «*Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris / mulcebant Zephyri natos sine semine flores*»; ma per la giuntura «*egelido [...] vere*», unita alla presenza ravvicinata di *zephyrus*, si può ipotizzare con Mengaldo anche la ripresa del *carmen* 46 di Catullo: «*Iam ver egelidos refert tepores, / iam caeli furor aequinoctialis / iocundis Zephyry silescit aureis*».

Altrettanto interessante è la costruzione «*sudo [...] videbo*» del v. 51, che, per la ripresa del raro aggettivo sostantivato *sudum*²⁴⁷ in associazione al verbo *video*, ricorda il «*per sudum [...] vident*» utilizzato da Virgilio in una scena molto simile a quella descritta da Bandini: Enea e Acate osservano il cielo aspettando un segno favorevole degli dei, finché un improvviso tuono (cfr. *tonat* al v. 41) e un clangore di trombe preannunciano che Venere giungerà in soccorso del figlio:

*Namque improviso vibratus ab aethere fulgor
cum sonitu venit et ruere omnia visa repente
Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.
Suspiciunt: iterum atque iterum fragor increpat ingens:
Arma inter nubem, caeli in regione serena,
per sudum rutilare vident et pulsa tonare.*²⁴⁸

L'eco virgiliana e la tessera pascoliana delle «*tremulisque stellis*» esprimono il senso di attesa e partecipazione provata dal poeta. La fantasia prosegue nella strofa successiva, dove l'evocazione dei cieli in cui risiedono gli angeli di Terezin rimanda nuovamente alla gelida atmosfera del *De rerum natura*: la traduzione sereniana «cieli del mondo» fa perdere l'aura lucreziana di «*caela*

²⁴⁴ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 415.

²⁴⁵ «*Haud igitur leti praeclusa est ianua caelo / nec soli terraeque neque altis aequoris undis, / sed patet immani et vasto respectat hiatus*» (Lucrez., *Rer. nat.*, V, 373-375). La traduzione è ripresa da Lucrezio, *De rerum natura*, cit., p. 275.

²⁴⁶ P.V. Mengaldo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, cit., p. 416.

²⁴⁷ La definizione del Forcellini di *sudum* è «*caelum serenum [...] praesertim post pluviam*».

²⁴⁸ Virg., *Aen.*, VIII, 524-529. «Ecco, una folgore, a un tratto, scagliata dall'etere / venne con tuono grande, tutto parve crollare, / tirreno clangore di trombe sembrò strepitare per l'aria. / Guardano in su: ancora e ancora scoppia un gran tuono, / e armi entro un nube, in tratto sereno del cielo, / vedono rutilar nell'azzurro e battute tuonar» (Virgilio, *Eneide*, cit., p. 325).

mundi», che viene recuperata e resa più trasparente in *Meridiano di Greenwich*. Qui l'espressione è sostituita con «*templa mundi*» («cieli dell'universo»), che cita direttamente un passo del quinto libro dell'opera di Lucrezio, dove sono presenti anche le stelle tremule («*stellisque micantibus*»).

*Nam cum suspicimus magni caelestia mundi
templa super stellisque micantibus aethera fixum,
et venit in mentem solis luna eque viarum,
tunc aliis oppressa malis in pectore cura
illa quoque expergefatum caput erigere infit,
ne quae forte deum nobis immensa potestas
sit, vario motu quae candida sidera verset.*²⁴⁹

A questa particolare aura appartiene anche *immemorabiliter* del v. 56, avverbio che Traina ha definito «gemma delle neoformazioni pascoliane», utilizzato da Pascoli nel *Fanum vacunae*, allorché Orazio ripensando alla propria infanzia non riesce a ricordare il volto della madre: «*Nam matris ille neutiquam vultum videt, / immemorabiliter imaginem dulcem sequens*»²⁵⁰: in *Sacrum hiemale* questa forma pascoliana assume un significato diverso, che va associato piuttosto al valore di “eternità” e “immensità” posseduto in Lucrezio dall'aggettivo *immemorabilis*:

*Innumerabilem enim numerum, summaque profundi
esse infinitam docui, quantaque volarent
corpora mobilitate ostendi, quamque repente
immemorable <per> spatium transire solerent.*²⁵¹

L'incapacità del ricordo non si lega più quindi a un'interruzione del filo memoriale (come quello che legava l'Orazio pascoliano ai propri affetti familiari perduti), ma all'intangibilità e all'astoricità della loro dimensione, legata agli spazi dell'universo. Il poeta comunque continua a sperare che anche il cielo umano sia solcato dalle loro ali invisibili («*alis [...] inaspectis*»: con uso di un aggettivo presente solo in Stazio, e ripreso anche in *Papiliones*), sognando che alcuni strani rumori notturni siano prodotti dai loro voli. Le anime dei Santi Innocenti, simbolo di una pagina crudele della storia umana, diventano presenze angeliche che confortano il poeta, esortandolo a sopportare la crudeltà del mondo, «la nostra storia atroce e le sue lacrime» («*suadent remissae / temporis ut lacrimas feramus*»).

²⁴⁹ Lucr., *Rer. nat.*, V, 1204-1210. Questo passo è ripreso in maniera quasi identica anche dal Poliziano latino: «*Iuppiter (ut perhibent), liquidi per et ignea mundi / templa per et stellis radiantibus aethera fixum*» (*Nutricia*, vv. 146-147).

²⁵⁰ Pascoli, *Fanum vacunae*, vv. 28-29, in Id., *Carmina*, *Recognoscenda curavit Maria Soror*, Milano, Mondadori, 1951, 1966⁴, p. 72. Il giudizio di Traina è ne *Il latino del Pascoli*, cit., p. 57.

²⁵¹ Lucr., *Rer. nat.*, VI, 487 (questo passo viene citato come esempio da Forcellini s.v. *immemorabilis*). Riporto la traduzione italiana: «Ho infatti mostrato che innumerevole è il loro numero e infinito / l'insieme dello spazio, e ho chiarito quanto veloci e come all'istante siano avvezzi a passare attraverso uno spazio inconcepibile» (cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, cit., pp. 359 e 361).

MEMORIA DEL FUTURO (1969)

1 – La genesi della raccolta

La raccolta *Memoria del futuro*, pubblicata da Mondadori nel 1969, rappresenta una tappa importante nel percorso poetico di Bandini, un momento di riflessione che segna il passaggio definitivo dalla sua stagione giovanile a quella matura. Il volume infatti riepiloga la sua produzione degli anni Sessanta, raccogliendo un'ampia selezione di testi di *In modo lampante* e *Per partito preso* e proponendo una sezione di inediti, *Spade di legno*, in cui il discorso e la ricerca del poeta si arricchiscono ulteriormente.

Memoria del futuro segna anche il passaggio editoriale alla collana di poesia più prestigiosa in Italia, «Lo Specchio», che nel proprio catalogo poteva annoverare i nomi dei più importanti poeti italiani, da Ungaretti a Montale, da Fortini a Sereni, da Zanzotto a Raboni, «un Parnaso di nomi» che Bandini considerava «irraggiungibile»¹. La pubblicazione presso la casa editrice milanese fu quindi un importante riconoscimento per Bandini, che nello stesso periodo allargò la rete dei propri contatti culturali. Neri Pozza – come già era avvenuto con Parise – interpretò invece il passaggio di Bandini alla Mondadori come un tradimento di quella “vicentinità” di cui egli si sentiva depositario:

Quando poi, dopo *Per Partito Preso*, son passato alla Mondadori con *Memoria del futuro*, lui [Pozza] mi ha detto “adesso date arie de credere importante a collana dove che te appari, perché no a vale gnente!”²

Il materiale conservato presso l'Archivio della Fondazione Mondadori di Milano permette di ricostruire le vicende editoriali che portarono alla pubblicazione di *Memoria del futuro*: la storia di questa raccolta inizia il 9 maggio 1966 quando Marco Forti, responsabile de «Lo Specchio», in una lettera indirizzata a Bandini confessava di essere rimasto colpito dal «linguaggio poetico diretto, inventivo, privo di fumisterie» di *Per partito preso* e dalla sua «proposta di un discorso “morale” e “ideologico”» basato su una viva esperienza personale, aggiungendo che avrebbe visionato con piacere un suo eventuale manoscritto di poesie per valutarne la pubblicazione nella propria collana.

¹ F. Bandini, *L'onore del poeta*, cit., p. 167.

² Dall'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice.

Gentilissimo Bandini,

è da molto tempo che mi proponevo di scriverle due righe sul suo volume *Per partito preso* che ho letto tempo fa e che mi ha colpito molto favorevolmente per il suo linguaggio poetico diretto, inventivo, privo di fumisterie e per la sua proposta di un discorso “morale” e “ideologico” che rompa gli schemi già esistenti in questa direzione e si basi su una propria esperienza viva di cose, paesaggi, figure ecc. Spesso nei mesi scorsi ho parlato del suo lavoro con amici come Zanzotto, Raboni, Giudici ecc. So che nel prossimo numero di “Paragone” Raboni parlerà della sua poesia. E anzi le scrivo anche a nome di Alcide Paolini che è segretario di redazione di “Paragone” e sarebbe molto lieto di pubblicare qualcosa di suo in uno dei prossimi numeri della rivista. Se la cosa le può interessare gli scriva pure direttamente qui alla Mondadori.

Per parte mia non so se lei sa che sono responsabile dell’impostazione dello “Specchio” e delle altre collane di poesia che si pubblicano qui alla Mondadori e sarei molto lieto in futuro di avere in esame un suo manoscritto, quando ci fosse, per considerarne la pubblicazione. Naturalmente non posso assicurarle la pubblicazione così “a scatola chiusa” senza averne visto il materiale poetico, ma tenevo a dirglielo in modo che in futuro lei potesse considerare questa possibilità editoriale in modo concreto e preciso. In quel caso il suo manoscritto verrebbe sottoposto al nostro comitato di lettura, ma alla fine spetterebbe a me di proporre una decisione editoriale dopo aver sentito il parere dei diversi lettori.³

La lettera giungeva inaspettata a Bandini, che proprio in quei giorni era impegnato in un convegno italo-jugoslavo organizzato ad Abbazia dalla rivista «La Battana»⁴, dove ebbe l’occasione di incontrare Zanzotto e conoscere Fortini⁵ e Giudici. Nella risposta del 18 maggio, Bandini confidava l’emozione provata nel leggere gli elogi di un «lettore in carne e ossa», che si aggiungevano a quelli già tributatigli ad Abbazia da Giudici, e giustificava la propria poetica basata sulla chiarezza citando a modello alcuni versi di Giraut de Bornelh, rappresentante provenzale del *trobar leu*: «e si n’ai pensat des er / que-l fezes de tal razo / que l’entenda tota gens...». Nella parte finale della lettera Bandini si mostrava lieto di sottoporre i propri nuovi testi al giudizio di Forti, a cui manifestava l’intenzione di realizzare un volume che oltre a raccogliere testi inediti riepilogasse la produzione passata.

Caro Forti,

ho letto con molto piacere la sua del 9/5. È per me una gran gioia avere il consenso di un lettore come lei; in una stagione così magra per la poesia (ma sono mai esistite stagioni ricche?) riconoscere un lettore in carne e ossa è sempre emozionante. Io ho camminato tutto il giorno con la sua lettera in tasca. In questi giorni sono stato al convegno italo-jugoslavo di Abbazia dove Zanzotto mi ha fatto conoscere Giudici. Anche Giudici mi ha detto che il mio libro gli è piaciuto (ne sapeva dei versi a memoria). Allora mi è venuto in mente – ma non ho avuto coraggio di dirlo a Giudici – un pezzo di Giraut de Bornelh, rappresentante dell’antiermetismo limosino: “e si n’ai pensat des er / que-l fezes de tal razo / que l’entenda tota gens...” E infatti sento che oggi è necessario scrivere cose difficili (nel senso di poeticamente nuove e resistenti) ma il cui

³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, M. Forti a F. Bandini, Milano, 9 maggio 1966, ds. Su «Paragone» non furono mai pubblicate poesie di Bandini.

⁴ Argomento del convegno era il rapporto tra «Letteratura e pubblico»: sul n. 9-10 dell’ottobre 1966 della rivista «La Battana» sono pubblicati gli stenogrammi di vari interventi, tra cui quelli di Fortini, Giudici, Pagliarani e Bandini.

⁵ Nella lettera a Forti, Bandini fa solamente il nome di Giudici, ma in una corrispondenza a Fortini del 1969 egli alluderà a questo convegno: «ecco una lettera che desidero scriverti da anni, almeno da quando ci siamo conosciuti a Abbazia» (F. Bandini a F. Fortini, Vicenza, 23 luglio 1969, cit.).

significato si disveli a tutti quelli che leggono simultaneamente lingua e contenuti. In questo senso ho scritto e sto scrivendo in questi mesi delle altre cose, e sarò molto lieto di sottoporle quando avranno raggiunto il livello di un discorso articolato. In quell'occasione desidererei riprendere in mano anche i due libri precedenti.⁶

Dopo la risposta di Forti il rapporto epistolare si interruppe per alcuni mesi, finché ad ottobre la recensione di *Per partito preso* offrì al critico l'occasione per ribadire al poeta vicentino l'interesse che sia lui che Sereni nutrivano nei confronti del suo lavoro, sollecitandolo a fissare un incontro a Milano per discutere personalmente della nuova raccolta.

La risposta di Bandini del 16 ottobre 1966 contiene una delle sue più interessanti dichiarazioni di poetica: il poeta vicentino riconosceva alcuni punti di contatto con la poesia di Sanguineti (la constatazione dell'«instabilità e del mutamento della lingua poetica del novecento») ma, rispetto al clamore e alle logiche di gruppo dei Novissimi, preferiva mirare a un'«operazione riduttiva», che gli permettesse di raggiungere un «proprio personale accento» e offrire la propria «piccola testimonianza». Bandini considerava come «esempi dello scrivere poesia in situazioni di crisi e transizione» due opere classiche, il «novus libellus» di Catullo e le *Rime* di Dante, contrapposte all'univocità formale e alla ripetitività della neoavanguardia. Ma in maniera indiretta egli riconosceva un ruolo importante anche a Pascoli e a Sereni, citando due versi ritenuti un modello forse irraggiungibile di perfezione⁷.

Caro Forti,

la sua lettera mi ha fatto molto piacere anche perché vi ribadisce il suo interesse per il mio lavoro poetico. Ecco, quest'ultima, una cosa a cui non ero preparato. Non ho mai fatto delle scelte iscrivendomi a scuole e gruppi; in più fin dall'inizio ho escluso che la poesia potesse concedere la fama (o gloria, come diceva l'adolescente Leopardi tremandone tutto) per cui scopro un aspetto dello scrivere in versi diverso, che è quello di trovare umani riscontri in persone attente e preparate come lei. Questo mi obbliga a far del mio meglio per non deludere. La recensione di Raboni mi è parsa veramente buona. Egli ha capito che io tendo a una complessità di linguaggi e livelli stilistici; ma forse non sperimenterò in proprio che una porzione piccolissima della mia espressione. Io ho accettato un punto di partenza che ha teorizzato anche Sanguineti, che è quello dell'instabilità e del mutamento della lingua poetica del novecento cercando di farne un'operazione riduttiva perché se le cose stanno così si tratta di accettarle nella loro instabilità al modo che i classici invece, in diversa situazione poetica, hanno accettato la stabilità dei lavori. L'importante, mi pare, è essere «ispirati», che è una parola bastardamente arcaica ma l'unica in grado di esprimere quello che penso: essere in possesso cioè di un proprio personale accento, una pronuncia, qualcosa di nostro come l'invenzione di Aristotele nel mondo dei valori costituiti. Quindi la recensione di Raboni mi è piaciuta perché divinatoria, si è inserita nel mondo delle mie riflessioni. Io so bene che le intenzioni si sprecano e io manco spesso di capacità autodefinitoria, raramente parlo di me come faccio ora con lei. Ma ho sempre visto come possibili esempi dello scrivere poesia in situazioni di crisi e transizione il novus libellus di Catullo (che al contrario dei

⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 18 maggio 1966, ms.

⁷ I due versi citati sono «immemorabiliter deflevimus aeternumque» e «e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo», il primo un involontario impasto linguistico tra Pascoli e Lucrezio, il secondo un verso di Sereni tratto dalla poesia *Il muro* della raccolta *Gli strumenti umani* (cfr. V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 179).

colleghi neoteri, autores Euphorionis, non ha ridotto la lingua⁸ ad aspetti e modi del “gruppo”⁹ ma passa attraverso un’infinita varietà di sensi); e le rime di Dante, che sperimenta tutti i possibili stili del suo tempo risultando in tutti il più bravo. Certo, non arriverò¹⁰ mai forse a scrivere versi come “immemorabiliter deflevimus aeternumque”, o “e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo”; ma vorrei portare anch’io la mia piccola testimonianza in quest’impresa disperante che è ai nostri anni la poesia. Ho già qualche nuova cosa nel cassetto, qui a casa e nella cattedra della scuola elementare dove insegno, in campagna, sotto un vecchio “portegale”¹¹ con legnaia. Zanzotto mi vuole bene e dev’essere lui che quando cala a Milano fa un gran parlare di me; conosco pochi uomini generosi come lui.

Può darsi che il mese prossimo cali a Milano. Sarebbe l’occasione gradita per conoscerla e parlare un poco con lei. Ora sto preparando esami per l’Università (mi sono iscritto quattro anni fa e sono prossimo alla laurea) e ho provvisoriamente accantonato un poemetto latino con cui vorrei anche quest’anno, se farò in tempo a finirlo per dicembre, partecipare alla gara di Amsterdam. Ma novembre è un mese che mi piace, è il mese in cui ho conosciuto Milano (andavo a trovare mio padre che era operaio a Sesto gli ultimi anni della sua vita perché qui non c’era lavoro).

Le invio i più cordiali saluti, anche per Sereni che desidererei molto conoscere.¹²

Merita attenzione anche la successiva lettera di Forti, da cui traspaiono le ragioni dell’interesse editoriale nei confronti del poeta vicentino: se la demistificazione del linguaggio della società di massa operato da Sanguineti poteva apparire «intelligente» e fortemente attuale, qualche dubbio sorgeva invece sulla possibilità che la sua opera, una volta tramontata la complessa cinta ideologica che la sosteneva, potesse essere fruibile dai lettori futuri, mentre sotto questo aspetto la posizione di Bandini sembrava potenzialmente «più fruttuosa». Forti inoltre, intuito il suo timore di rimanere invischiato in logiche da gruppo letterario, lo rassicurava sulla natura amichevole e per nulla tatticistica dell’ambiente milanese in cui voleva coinvolgerlo.

Caro Bandini,

la ringrazio moltissimo della sua ultima lettera in cui mi parla così lungamente e dettagliatamente del suo lavoro.

Fa piacere trovare tanta lucidità teorica che trova poi un corrispettivo in un concreto lavoro poetico che si sviluppa con vera coerenza.

Il suo ricollegarsi a Sanguineti mi pare giusto e anche mi diverte, perché proprio Sanguineti da premesse teoriche in un certo senso analoghe trae conclusioni operative, di linguaggio poetico, completamente diverse. D’altra parte l’operare poetico di Sanguineti demistificando sociologicamente e psicanaliticamente il linguaggio della società di massa è indubbiamente intelligente. Ma chi può dire se sarà sufficiente per futuri lettori che vogliano fruirlo direttamente e senza tener conto del complesso e anche ammirevole giro teorico del suo pensare?

Ho l’impressione che le conclusioni diverse che ne trae lei nel suo “fare poetico”, mantenendolo in un’area di più ampia leggibilità, possano alla lunga essere più fruttuose.

Comunque spero che ne parleremo se e quando lei capiterà a Milano; e non abbia paura di trovarsi coinvolto in un’area di discussione troppo pubblicizzata dei suoi versi. È inevitabile,

⁸ «la lingua» corregge «lo stile».

⁹ «ad aspetti e modi del “gruppo”» corregge «a mimesi [?] del reale».

¹⁰ «arriverò» corregge «arrivo».

¹¹ Termine usato nella *Betia* di Ruzante e in alcune poesie di Magagnò.

¹² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 16 ottobre 1966, ms.

quando se ne scrivono, e nessuno, almeno da parte nostra, la trascinerà a partecipare a gruppi letterari od altro.

Noi, qui a Milano, siamo solo amici che ci occupiamo di cose poetiche e operiamo in esse a un livello, direi, “professionale”: nulla più e nulla meno. Altri compongono gruppi, movimenti “tattici” ecc.; noi operiamo su un piano individuale scambiandoci notizie e opinioni. E per “noi” intendo dire Sereni, Raboni, Giudici, Fortini, Zanzotto e altri.

So da Bellocchio che pubblicherà una poesia su “Quaderni Piacentini”. Mi fa piacere e la leggerò molto volentieri. Per il resto lavori con tutta calma e quando avrà un manoscritto che secondo lei ha un significato concluso, me lo mandi e apriremo il nostro discorso editoriale.

Intanto buon lavoro e riceva i miei migliori e più cordiali saluti.¹³

La poesia menzionata alla fine della lettera, intitolata *Quello che è vietato*, apparve nel fascicolo dei «Quaderni piacentini» del settembre 1966: probabile tramite tra Bandini e il direttore Piergiorgio Bellocchio fu Grazia Cherchi che, oltre a lavorare alla Mondadori, faceva parte del comitato di redazione della rivista.

Bandini non rispettò la promessa di recarsi a Milano e non diede più notizie di sé, costringendo Forti il 2 maggio 1967 a rinnovare l’invito, ribadendo l’interesse dell’intera redazione dello «Specchio» a visionare un suo manoscritto di poesie. Bandini pochi giorni dopo giustificava il suo lungo silenzio e la mancata visita con la redazione della tesi di laurea su Magagnò, che fino a giugno non gli avrebbe permesso di dedicarsi alla nuova raccolta. L’attestato di stima proveniente da Sereni lo portava a confessare l’ammirazione per la sua poesia, tanto da definirsi «uno strano miscuglio di serenismo e fortinismo», un esempio della «turbিনosa» creatività che da sempre caratterizza gli ambienti di provincia (con allusione al manierismo dialettale oggetto dei propri studi, ma anche alla nota recensione fortiniana a *Dietro il paesaggio* di Zanzotto).

Caro Forti,

non so come potrà scusare il mio lungo silenzio che risponde assai male alla sua squisita cortesia. La sua del 2/5 mi ha fatto molto piacere. Sono veramente rincresciuto di non aver potuto realizzare le mie intenzioni di venire a Milano. Non mi sono mai mosso da Vicenza. Il fatto è che sto scrivendo la mia tesi di laurea (sul manierismo “dialettale” del ’500) e voglio dar fine alla bella idea che mi è venuta cinque anni fa di iscrivermi all’Università. Sono proprio un bell’irresponsabile. Ma molta colpa è di Gianfranco Folena, della stima e dell’affetto che nutre per me. Adesso sono tutto preso dal lavoro e l’unico conforto è pensare a una festa campestre che desidero dare per quell’occasione agli amici. Le manderò l’invito.

Sono molto lieto che Sereni si ricordi di me; penso d’averglielo già scritto, è uno dei poeti che amo di più. So di essere uno strano miscuglio di serenismo e fortinismo. Ma nelle nostre periferie le “mescidanze” sono scottanti, turbinate, e non è detto che per essere periferiche siano giocoforza provinciali.

Se a Giugno riuscirò a concludere questo mio iter universitario durante l’Estate lavorerò alla raccolta che ho promesso di mandarle in visione. Nel frattempo mi consolo pensando che a New York l’universitario Lorca (si parva licet ecc.) aveva più di quarant’anni.¹⁴

¹³ Ivi, M. Forti a F. Bandini, Milano, 26 ottobre 1966, ds.

¹⁴ Ivi, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 8 febbraio [maggio?] 1967, ms.

Laureatosi nel giugno 1967, Bandini poté dedicare l'estate alla redazione della raccolta e verso la fine di settembre, sfruttando la coincidenza di un convegno su Rebola organizzato a Milano, riuscì a vedere Forti per discutere del volume in preparazione. Tra le carte conservate presso la Fondazione Mondadori si ritrova un appunto di Forti a Sereni contenente il resoconto dell'incontro:

Caro Vittorio,

come ti avevo comunicato, è venuto a trovarmi Fernando Bandini, il quale mi ha riconfermato il suo desiderio di pubblicare da noi un suo libro di versi. Gli ho detto che in linea di massima la cosa ci interessava, questo compatibilmente con i nostri programmi, con le ridotte possibilità di acquisto di volumi di versi, e con la qualità del suo libro che dovremo evidentemente esaminare.

Si è comunque parlato della possibilità di fare un volume in qualche modo riassuntivo del lavoro di Bandini negli ultimi 8-10 anni (non più di 150-200 pagine), metà del quale sia formato da una scelta del meglio di quanto ha già pubblicato e l'altra metà sia completamente inedita. Bandini pensa di potermi mandare un manoscritto di questo tipo verso i primi del 1968. Sa già che, anche nel caso che le cose si mettessero bene per il suo libro, possono passare anche anni fra la sua accettazione e la sua uscita; sa inoltre che diversi autori che stanno per consegnarci manoscritti (da Zanzotto a Giudici) possono passarli avanti.¹⁵

Bandini riuscì a consegnare il manoscritto del nuovo volume solo nel luglio 1968: nell'insieme questo primo manoscritto, forse perduto, intitolato provvisoriamente *Poesie* (con l'alternativa *Spade di legno*), era formato da una «settantina» di componimenti, di cui 10 ripresi da *In modo lampante* (come nella versione finale) e 20 inediti che «articolarono e arricchiscono ulteriormente il discorso di Per Partito Preso»¹⁶. La volontà di accrescere quest'ultima parte, motivo del ritardo nella consegna del manoscritto, porterà nei mesi successivi all'aggiunta di altri tre testi.

Caro Forti,

Il manoscritto delle mie poesie è pronto. Speravo di fare qualcosa di più per la parte inedita: sono 20 poesie che articolano e arricchiscono ulteriormente il discorso di Per Partito Preso. Ho anche scelto 10 poesie della prima raccolta *In modo lampante* edita anche quella da Neri Pozza. Nell'insieme sono una settantina di poesie che testimoniano del mio lavoro poetico di oltre dieci anni. Il libro mi sembra buono ma giudicherà lei. Devo spedirglielo? Se passassi per Milano nell'ultima decina di Luglio la troverei?

Come saprà, abbiamo presentato a Padova *La Beltà*¹⁷. C'è stata molta gente e ne è stato soddisfatto anche Andrea [...]. La mia presentazione, ripresa e ampliata, la manderò a "Comunità" penso prima del prossimo autunno.¹⁸

¹⁵ Ivi, M. Forti a V. Sereni, Milano, 28 settembre 1967, ds.

¹⁶ Ivi, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 12 luglio 1968, ms.

¹⁷ Bandini fa riferimento alla presentazione de *La Beltà* di Zanzotto avvenuta nella «Saletta degli incontri» della libreria Draghi di Padova, cui parteciparono anche P.V. Mengaldo e G. Folena (l'incontro è pubblicizzato su «Lettere Venete», 22-25, 1966-1967, p. 106).

¹⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, F. Bandini a M. Forti, Folgaria, 12 luglio 1968, ms.

L'articolo cui si fa riferimento, uscito su «Comunità» nel 1969 col titolo *Zanzotto tra norma e disordine*, rappresenta un importante momento di riflessione critica per Bandini che, inserendosi nella polemica intercorsa tra Zanzotto e i Novissimi, testimonia indirettamente la propria posizione personale. Nel frattempo, durante l'estate, il manoscritto delle poesie fu valutato dal comitato di lettura dello «Specchio», composto da Giudici e dallo stesso Forti, che tra il 4 e il 5 settembre redassero due giudizi entrambi favorevoli. Il primo, oltre a considerare Bandini uno tra i poeti più interessanti della sua generazione, faceva un'attenta disamina critica delle caratteristiche contenutistiche e formali dei suoi versi, suggerendo di ridurre il numero dei testi della parte antologica e ampliare quella inedita.

Necessaria premessa a quanto segue è che la personalità poetica di Fernando Bandini si presenta, a mio parere, come una delle più spiccate tra quelle dei poeti oggi sotto i quarant'anni. Con i suoi caratteri peculiari, e per certi aspetti esclusivi, di autenticità e di purezza, essa si è venuta configurando in questi anni nelle due raccolte che l'A. ha pubblicato presso Neri Pozza e nelle poesie apparse saltuariamente in rivista.

Nella poesia di Bandini si definiscono variamente dosati nelle diverse fasi del suo divenire: 1) un momento etico-civile di ambizione, per così dire, universale; 2) un momento diaristico-municipale, prevalentemente condizionato dagli stimoli dell'occasione, come di poesie fatte quasi per gioco, per divertire gli amici. Al primo momento, che sembra prevalere nei componimenti più recenti, si accompagna sul piano della lingua e dello stile l'utilizzazione "ironica" di moduli colti (che vanno dalla citazione latina all'elemento lessicale aulico giustapposto all'improvviso inserto dialettale); mentre al momento diaristico-municipale sembra collegarsi l'utilizzazione (ma non sempre "ironica") di moduli lirico-manieristici o neocrepuscolari. A volte (specie nella zona più recente del suo lavoro) la "fabula" delle poesie di Bandini si affida, più che all'argomento, alla sua enunciazione, a certi pseudosillogismi poetici aspiranti a costituirsi in realtà ridotta ai minimi termini. La forza e la "furia" di questa poesia sono spesso nel suo essere inerme consapevolmente, nella scaltra "ingenuità" di certi suoi esclamativi a volte collegabili a un certo remoto Erba (o a quello che un certo remoto Erba avrebbe potuto essere).

La metrica del Bandini più recente (a parte certi ipermetri assolutamente ironizzati al livello della rima) sembra muoversi nel senso di un'ancora cauta violazione dei moduli del tradizionale verso accentuativo e dunque verso il recupero (che interessa tutta la lingua poetica italiana) dell'elemento quantitativo.

Ciò detto, mi sembra superfluo aggiungere che Bandini è un poeta sul quale non si può non puntare. L'ossatura del libro c'è: sarà necessario chiedere all'A. il sacrificio di qualche componimento, particolarmente nell'ultima parte; e contare, nelle more della pubblicazione, sulla sua continuità produttiva.¹⁹

In questo breve ma denso parere editoriale Giudici distingueva due momenti nella poesia di Bandini, uno «etico-civile di ambizione, per così dire, universale», prevalente soprattutto nei componimenti più recenti, e uno «diaristico-municipale», ciascuno dei quali con proprie caratteristiche formali. Come nell'articolo su «Paragone» del 1966 in cui aveva citato il nome di Bandini, Giudici analizzava lo stile e il linguaggio di Bandini alla luce della gestione ironica della poesia teorizzata qualche anno prima: nelle poesie di carattere maggiormente municipale scorgeva

¹⁹ Ivi, G. Giudici a M. Forti, Milano, 4 settembre 1968, ds.

«l'utilizzazione (ma non sempre "ironica") di moduli lirico-manieristici o neocrepuscolari»; nel momento più recente notava invece un uso più consapevole e ironico della tradizione, con la ripresa di «moduli colti» che andavano «dalla citazione latina all'elemento lessicale aulico giustapposto all'improvviso inserto dialettale». Sotto l'aspetto metrico il poeta ligure sottolineava soprattutto una tendenziale (seppur «cauta») «violazione dei moduli del tradizionale verso accentuativo» e il conseguente recupero dell'elemento quantitativo del verso.

Il parere editoriale di Forti, datato 5 settembre, rispetto a quello di Giudici sembrava finalizzato soprattutto a connotare la posizione culturale di Bandini, oltre a valutarne la qualità formale ed espressiva. Dopo aver sottolineato «la coerenza di uno sviluppo culturale e strumentale», che lo teneva comunque legato a una «tematica originaria, dichiaratamente terragna e fin regionale», Forti metteva a confronto la sua poesia con quella di Zanzotto: pur partendo da una prospettiva di fondo simile, la poesia di Bandini era più «illuministica e settecentesca, votata con umore alla chiarezza», raggiungendo una «ricerca di linguaggio di estremo rigore» e una raffinata padronanza metrico-stilistica. Sul piano dei contenuti Forti notava come l'ideologismo latamente neorealistico delle prime raccolte fosse superato da un «impegno paradossale», che faceva di lui un «pungente e attualissimo poeta utopistico», o da una vena compositiva manieristica. Complessivamente, agli occhi del critico la sua poesia avrebbe potuto riscuotere un certo interesse, specie di fronte al progressivo infiacchimento della polemica avanguardistica e al rinnovamento del panorama poetico grazie a giovani autori che dimostravano «nuove strumentazioni e prospettiva», con probabile allusione a poeti come Giudici e Raboni.

Caro Vittorio,

ho letto il manoscritto delle Poesie di Fernando Bandini, e mi sento di confermare, con convinzione, il parere favorevole di Giudici.

Quello che, soprattutto, mi interessa in questa poesia è la coerenza di uno sviluppo culturale e strumentale che non impedisce a Bandini di stare bene attaccato a una propria tematica originaria, dichiaratamente terragna e fin regionale. Per connotarlo può essere abbastanza interessante rapportare il lavoro del veneto Bandini a quello di un poeta a lui simile geograficamente come Zanzotto. La stessa origine contadina, le stesse impuntature di occasioni quotidiane, la stessa ricerca di stile; ma la prospettiva di fondo che in Zanzotto diventa lirico-elegiaca o sperimentale-visionaria, nel più giovane Bandini si fa illuministica e settecentesca, votata con umore alla chiarezza. L'intelligenza morale vivissima in Bandini non gli impedisce, d'altra parte, di compiere una ricerca di linguaggio di estremo rigore, in cui il senso generale e universale di certe sue istanze perseguite senza flessioni, si risolve nella pungente eleganza dei ritmi, delle rime, degli enjambements, dei tagli figurati, in un impasto linguistico dove il più smerigliato italiano colto, trova spessore sia nel veneto parlato, che in alcuni, radi, efficacissimi latini. Se le poesie più vecchie, qui nella seconda parte del volume, danno prova di un apprendistato che fonde sagacemente un certo ideologismo in verso (nell'aria qualche anno fa) con l'umore più secco e pur doloroso di certe impressioni umane o di paesaggio, le poesie più recenti (le prime del manoscritto) testimoniano una crescita notevolissima. Ora, nel senso di un impegno paradossale risolto in un ritmo spesso quantitativo invece che accentuativo (come ha notato giustamente Giudici) che fa di Bandini un pungente e attualissimo poeta utopistico, quando non di "fantascienza" vera; e ora, nel senso di una più tenue, forse, manieristica vena da punta

secca²⁰, che rivela un'educazione letteraria di prim'ordine, una capacità di variare e sperimentare entro le griglie di una tradizione sapientemente assorbita, e restituita con piena autonomia di invenzione e di una agguerrita coscienza linguistica.

Culturalmente infine, in questo momento di crisi e svuotament[o]²¹ della più sterile polemica avanguardistica, e di tentativi di operare nel senso di un impegno che si sia insieme impossessato di nuove strumentazioni e prospettiva, questa poesia morale e umoresca, eppure raffinata e ben stilizzata potrebbe trovare una eco notevole.

Per tutte queste ragioni ne consiglio la pubblicazione e l'inserimento nello Specchio, tenuto presente che, al momento della sua pubblicazione si potranno sempre inserire nuove poesie a cui Bandini sta lavorando, magari sostituendole ad alcune delle più vecchie.²²

I due pareri editoriali, verosimilmente accompagnati dal manoscritto delle *Poesie*, passarono poi sul tavolo di Sereni, che il 2 ottobre successivo preparò la «Proposta di contratto» per il volume in preparazione²³: il 18 ottobre Forti scriveva a Bandini che il libro sarebbe uscito quasi certamente nel 1969 e che nel frattempo avrebbe avuto il tempo per rivedere la struttura dell'opera, eventualmente togliendo qualche pezzo che non lo convinceva e aggiungendone di nuovi: «quando avremo fatto il programma potremo riparlare dell'inclusione di altre tue nuove poesie nel manoscritto e, eventualmente, dell'esclusione di alcune vecchie che non ti persuadessero più»²⁴. Il 12 novembre 1968 la Mondadori spedì a Bandini il contratto definitivo, seguito il giorno successivo da una lettera di Forti che lo sollecitava a comunicare eventuali cambiamenti nell'assetto dell'opera e a sciogliere il nodo del titolo.

Caro Bandini,

so che ieri ti è stato mandato il contratto per lo "Specchio" delle tue poesie. Siamo dunque in porto. Immagino che il contratto stesso ti arriverà prima di questa mia lettera.

Ora si tratta di mettere a punto il tuo volume, perché abbiamo deciso di metterlo in programma per la primavera e cioè per aprile o maggio. Ti sarei dunque molto grato di vedere se il manoscritto va bene come tu me lo hai dato o se hai delle altre poesie da aggiungere. In questo caso mandamele e dimmi in che punto del manoscritto debbono essere inserite e in quale ordine. Naturalmente avrai ancora la possibilità di fare qualche aggiunta quando ti arriveranno le prime bozze in colonna del libro. Bisogna tuttavia che ora mettiamo a punto un manoscritto definitivo perché il libro deve andare in lavorazione.

Ti prego anche di darmi il titolo definitivo del manoscritto, perché quello di Poesie era assolutamente provvisorio e, se non sbaglio, quello di Spade di legno ti lasciava un po' perplesso.²⁵

²⁰ Giudizio analogo nella quarta di copertina de *La mantide e la città*: «Bandini, alieno da ogni semplificazione di tipo sociologico, distaccando nell'ironia di una punta secca ogni possibile cedimento elegiaco...». E si noti che un giudizio simile fu utilizzato anche per la quarta di copertina di un autore affine come Giorgio Orelli: «incide a punta secca».

²¹ Correggo «svuotamente».

²² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, M. Forti a V. Sereni, Milano, 5 settembre 1968, ds.

²³ La «Proposta di contratto» comprendeva nuovamente i due giudizi editoriali di Forti e Giudici, che la controfirmarono il 18 novembre, e una breve presentazione del poeta.

²⁴ Ivi, M. Forti a F. Bandini, Milano, 18 ottobre 1968, ds.

²⁵ Ivi, M. Forti a F. Bandini, Milano, 13 novembre 1968, ds.

A fine novembre il vicentino si recò a Milano per firmare il contratto e incontrare Forti, che poi comunicava ad Alceste Nomellini, responsabile dell'Ufficio Divisioni Economiche della Mondadori, la sua intenzione di intitolare il volume *I proverbi italiani* e di aggiungere qualche poesia in coda alla sezione di inediti.

Caro Alceste,

ti comunico che è a tua disposizione presso l'Ufficio Contratti il volume di Fernando Bandini dal titolo, ora definitivo, I proverbi italiani, che è previsto per lo Specchio nel prossimo esercizio.

Bandini mi comunica che al momento della revisione delle prime bozze potrà darsi che aggiunga 3 o 4 poesie alla fine della prima parte del manoscritto.²⁶

La sezione *Spade di legno* passò quindi da 20 a 23 testi tra la fine del 1968 e l'inizio del 1969, con l'aggiunta finale di *Parco pubblico* (non certa), *Memoria del futuro* e *I secondi fini* (più probabile). Proprio questi due ultimi testi in una cartolina del 24 gennaio 1969 erano preferiti a *I proverbi italiani* per la scelta del titolo definitivo dell'opera.

Caro Forti,

dopo lungo cogitare, con senso di frustrazione e d'angoscia, ecco i titoli superstiti al mio lavoro mentale, (che sono anche titoli di poesie all'interno).

MEMORIA DEL FUTURO

I SECONDI FINI

Ti telefonerò all'inizio della prossima settimana.²⁷

Gli ultimi dubbi furono probabilmente dipanati durante questa telefonata, facendo cadere la scelta su *Memoria del futuro*, che nella cartolina appare sottolineato con una penna di colore diversa da quella usata nel testo. Dopo tre anni di contatti e continui rinvii, causati dagli impegni e dal «lungo cogitare» di Bandini, nel marzo 1969 il volume fu finalmente dato alle stampe.

2 – Lo stile e la struttura dell'opera

Memoria del futuro comprende settanta poesie distribuite in cinque sezioni, di cui solo la prima è inedita, mentre le altre quattro riprendono le due raccolte precedenti: *Spade di legno* (1966-1968), *Difesa* (1965), *Per Partito Preso* (1964), *Neve e tuono* (1962-1963), *In modo lampante* (1959-1961). Le cinque sezioni sono disposte secondo un ordine cronologico inverso, pertanto il volume si apre con le poesie più recenti risalendo via via a quelle più remote, collocate alla fine.

²⁶ Ivi, M. Forti ad A. Nomellini, Milano, 22 novembre 1968, ds.

²⁷ Ivi, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 24 gennaio 1969, ms.

Diversamente dalle opere precedenti, *Memoria del futuro* è corredata da alcune note finali che sembrano rivolgersi a un pubblico non vicentino: sono pregiati infatti il toponimo (oltre che la citazione latina) di *Ambellicopoli*, l'usanza veneta di cui si parla ne *Il Martin pescatore* e il significato dei termini dialettali contenuti in *Quello che è vietato, 2 novembre 1962* e *Farfalle e vischio*; inoltre viene resa esplicita la citazione di Cavalcanti ne *Le temibili cose*, prima lasciata alla competenza del lettore. Infine il risvolto di copertina, anonimo ma attribuibile a Forti²⁸, riprendeva alcuni passaggi delle precedenti letture editoriali compilate dallo stesso Forti e da Giudici.

Il titolo *Memoria del futuro* riprendeva una poesia collocata in penultima sede della sezione *Spade di legno*, probabilmente aggiunta tra la fine del 1968 e l'inizio del 1969: nell'intenzione dell'autore il titolo alludeva a «uno dei segreti della letteratura», quello di «vedere anche il presente come memoria e affacciarsi trepidamente al futuro come se lo stesse ricordando»²⁹. Inserito nella contingenza del dibattito letterario, questo titolo dimostrava una certa diffidenza verso le poetiche calate eccessivamente nell'attualità, ribadendo la necessità per la poesia e più in generale per l'arte di rapportarsi al presente col filtro della memoria, l'unica in grado di offrire gli strumenti per interpretare il corso degli eventi.

2.1 – La sezione antologica

Il rapporto tra i testi antologizzati e quelli inediti pende decisamente dalla parte dei primi (47 su 70), anche per la convinzione della bontà dei risultati raggiunti in *Per partito preso*, che veniva praticamente rifiuto nella nuova raccolta con la riproposizione delle sue tre sezioni (in un diverso ordine) e il sacrificio di soli 14 componimenti. Da *In modo lampante* erano selezionate invece solo le 10 poesie ritenute più significative, ossia *Forse in un luogo del mondo* (che muta il titolo in *La forza di vivere*), *Soldati*, *Notte di Natale*, *In modo lampante*, *Nel millenovecento...*, *Tempo passato*, *Nel luogo deserto*, *Quando saprai*, *Lettera a un amico*, *Sera a Vicenza* (che diventa il testo finale).

Come scrisse Raboni, in *Memoria del futuro* Bandini «raccolge e organizza secondo un'autoprospettiva attuale di lavoro dieci anni della sua poesia»³⁰; le scelte e le eliminazioni erano quindi dettate dalla volontà di mettere in luce una coerente evoluzione della propria poetica, in un processo di rilettura della propria opera che coinvolgeva lo stesso lettore: «sono dunque gli esiti

²⁸ Le quarte di copertina di tutti i volumi mondadoriani di Bandini sono state realizzate da Marco Forti: «li ha fatti sempre lui. Era bravo come scrittore di quarte, molto sintetico, molto acuto e preciso». Il vicentino ricorda anche un curioso soprannome affibbiatogli da Sereni: «Vittorio Sereni diceva che era il recensore a vista. “Come recensore a vista?”. “Intendo dire – diceva Vittorio – rapidissimo. Esce un libro, il giorno dopo lui estrae la pistola e spara. È la pistola più veloce del West?”» (dal colloquio con Bandini del 27 ottobre 2011 riportato in appendice).

²⁹ F. Bandini, *Lo scrittore e l'intellettuale*, «Il Giornale di Vicenza», 18 novembre 1999.

³⁰ G. Raboni, *A ragion veduta*, «Paragone», a. XX, n. 234, agosto 1969, p. 162.

ultimi della sua ricerca a determinare inclusioni ed esclusioni dei testi meno recenti, secondo un percorso a ritroso del quale il lettore viene fatto partecipe nella presentazione cronologica inversa delle cinque sezioni»³¹.

Rodolfo Zucco nel saggio dedicato a *Memoria del futuro* si è interrogato sulle ragioni alla base delle scelte operate da Bandini, riscontrando – al di là di singoli casi particolari³² – tre linee di intervento selettivo principali:

1) abbandono del monolinguisimo lirico, nel quale si traduceva la marcata disposizione elegiaca del giovane poeta; ne viene, insieme alla condanna di *Pianeta dell'infanzia*, la rinuncia ad alcuni testi di *In modo lampante* (*Varsavia, Mure San Michele, Pendio, Settembre, La sonora burrasca*);

2) attenuazione delle istanze dell'io, ottenuta con l'abbandono dei testi di più risentita motivazione autobiografica (*Il mondo è vasto, Vento in Valsugana, Se un giorno, Questo posto amerò più d'ogni altro* in *In modo lampante*; *Consolatio ad uxorem, Direte* in *Per Partito Preso*) e di quelli imperniati su riflessioni di poetica (*Fossero i miei versi, Sermone* in *In modo lampante*; *Il saltimpalo, Versi d'amore* in *Per Partito Preso*) [...].

3) attenuazione della componente satirica, comica, o *burlesque* (ben rappresentata da *Quarto reich*) con la rinuncia a *Censura, Martelli ci vorrebbero, I tordi bottacci di Arquà*.³³

Le poesie di *In modo lampante* e *Per partito preso* raccolte in *Memoria del futuro* sono state oggetto di alcuni interventi correttori di carattere sia formale che sostanziale. Rispetto all'edizione Neri Pozza si riscontrano anzitutto interventi a livello degli accenti³⁴ e della punteggiatura: in *Nel millenovecento...*, la soppressione di alcune virgole sembra seguire il proposito di alleggerire il discorso; in altri testi la modifica della punteggiatura ha l'intento di chiarire il senso della frase o strutturarne meglio il contenuto. Ad esempio in *Sopra e sotto* il catalogo di immagini viene ora scandito dall'inserimento di alcuni punti e virgola; in *Fotografia* il ritmo incalzante del flusso memoriale, sviluppato prima su un unico lungo periodo basato sul polisindeto, viene accorciato di quattro versi e interrotto dall'aggiunta di tre punti fermi e di due punti.

Gli interventi sostanziali riguardano principalmente alcune poesie di *In modo lampante*, che sono accorciate mediante alcuni tagli o l'accorpamento dei versi brevi: in particolare i 74 versi di

³¹ R. Zucco, "E Bandini?". *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 58.

³² «Prendiamo *Canzone*, in *In modo lampante*: breve spazio meditativo in quartine rimate di settenari, la sua esclusione è probabilmente dovuta alla successiva sperimentazione della forma-canzonetta in contesti linguisticamente o tematicamente stranianti. [...] Oppure si veda *L'allodola*, in *Per partito preso*, espunta perché la citazione di un classico come strumento per una lettura allegorica dell'esperienza del soggetto è schema ripreso da *Tempo passato*, in *In modo lampante*» (ivi, p. 60).

³³ Ivi, pp. 59-60. L'«abbandono dei testi di più risentita motivazione autobiografica» riguarda in particolare anche un breve ciclo di poesie dedicate alla Jugoslavia eliminate dalla sezione *Per Partito Preso*, a proposito del quale Bandini mi ha detto: «Un po' di queste poesie le ho cambiate, altre non le ho rimesse poi nell'edizione Mondadori. [...] Erano molto episodiche, e non rispondevano a quello che era il colore generale del libro» (dall'intervista a Bandini del 27 ottobre 2011 riportata in appendice).

³⁴ Sono stati anzitutto regolarizzati alcuni accenti sbagliati, da acuto a grave (*tostacaffé* → *tostacaffè*) e viceversa (*nè* → *né*), ed eliminati gli accenti circonflessi (*vôlta* → *volta*). Diverso il comportamento nei confronti degli accenti su parole sdruciole: *èlitre* e *Bòrea* rimangono invariate, mutano invece *Persèpoli* e *àcero*, cui viene tolto l'accento, e *albera*, cui invece viene aggiunto, forse per permettere una corretta lettura anche a un lettore non veneto.

Nel millenovecento... sono ridotti a 49 (viene sacrificato tra l'altro l'omaggio a «Pascoli, il preferito»), mentre il testo eponimo *In modo lampante* perde 4 versi. Gli accorpamenti rientrano in una generale regolarizzazione del verso, che tende a recuperare la misura endecasillabica: diventano endecasillabi regolari tramite unione i versi «la verde spina di pesce / dei prati» e «Svanita la paura / si era arresa» (*Nel millenovecento...*), «tutta la notte / trascinandosi dietro» (*Notte di Natale*, con soppressione della particella pronominale *si*), «e sul tappeto magico / del manto episcopale» (*Sera a Vicenza*, con eliminazione di *magico*). In *Lettera ad un amico* (che muta il titolo in *Lettera a un amico*) i due versi «li trovo per la strada, / li saluto e faccio la riverenza» diventano «li trovo per la strada, li saluto / e fo la riverenza», con correzione dell'endecasillabo di quinta e uso del toscanismo *fo* che contribuisce al contesto ironico. In *Tempo passato* invece il v. 5 da doppio novenario assume la combinazione settenario + novenario, tipica dell'esametro barbaro («e gli sguardi seguivano il ciottolo in corsa sul mare»).

Minori in percentuale e consistenza gli interventi sostanziali nei testi di *Per partito preso*, come la correzione del refuso *chiacchere* di *In queste sere*, la sostituzione di *Brunilde* in *Hilde* in *Quarto reich* e il taglio di qualche verso nei testi n. 17 e 24 del poemetto (n. 14 e 18 secondo la numerazione di *Memoria del futuro*). Merita attenzione la vicenda che ha portato Bandini a modificare il verso «che hanno saragattizzato le selve trasformandole in giardini della ricordanza» di PPP 15 (poi n. 12), sostituendo *saragattizzato* con *impicciolito*. Come già ricordato, nel gergo politico socialista degli anni Sessanta il verbo *saragattizzare* era utilizzato per criticare la posizione di chi veniva ritenuto troppo moderato, ma l'Ufficio Legale della Mondadori ritenne sconveniente un'allusione satirica (pur indiretta) a Giuseppe Saragat, Presidente della Repubblica in carica, e chiese pertanto a Bandini di eliminarla:

L'hanno corretto quelli della Mondadori quando l'hanno ristampato nel mio primo mondadoriano, che era *Memoria del futuro*: mi ha telefonato l'ufficio legale della Mondadori, e ha detto «Senta professore, non possiamo mica dire che hanno saragattizzato le selve». È proprio un'operazione di censura fatta dall'ufficio della Mondadori. Loro avevano come argomento che la finezza – così la chiamavano – non sarebbe stata capita dal lettore. Cosa vuol dire “saragattizzare” le selve? Era un termine politico portato a livello dello stile della poesia. Nella poesia di oggi non ci sono più le selve che ci sono – che so io – nell'Ariosto quando Angelica fugge. E allora, come nel socialismo “saragattizzare” era termine per dire “diventare improvvisamente eccessivamente moderati”, così anche le selve potevano essere saragattizzate nello stile e nella poesia.³⁵

³⁵ Dall'intervista a Fernando Bandini del 27 ottobre 2011.

2.2 – Spade di legno

La sezione degli inediti è formata da 23 testi composti tra il 1966 e il 1968, due dei quali (*Quello che è vietato, Passeggiata primaverile...*) pubblicati sulla rivista «Quaderni Piacentini». Agli occhi di Raboni *Spade di legno* si poneva in un rapporto di continuità con le istanze di *Per partito preso*, approfondendo la «richiesta di chiarezza e di precisione» e perfezionando le «misure di controllo (linguistico e intellettuale)» con cui veniva filtrato il materiale biografico.

Rispetto alla sua precedente raccolta, edita da Neri Pozza e qui in gran parte rifiuta, Bandini – come risulta dalle sezioni cronologicamente posteriori del volume – ha approfondito quella che mi sembra una sua fondamentale richiesta di chiarezza e di precisione, ha perfezionato le sue misure di controllo (linguistico e intellettuale) su un materiale che continua ad appartenere a una aperta, franca, emozionante e pacata autobiografia.³⁶

Il carteggio editoriale tra Forti e Bandini conferma il giudizio di Raboni («Speravo di fare qualcosa di più per la parte inedita: sono 20 poesie che articolano e arricchiscono ulteriormente il discorso di *Per Partito Preso*»³⁷) e testimonia come il progetto di un volume riepilogativo nacque in un momento di profonda riflessione critica del vicentino. Pertanto l'esiguità dei testi inediti, oltre a motivazioni contingenti legate agli impegni personali, potrebbe essere addebitata alla volontà di completare e chiarire il disegno di *Per partito preso* (che poteva frenare nuovi percorsi sperimentali) e più in generale a un atteggiamento maggiormente severo e sorvegliato nei confronti della propria produzione.

La lunga progettazione di *Memoria del futuro* coincise con una stagione letteraria segnata dall'incalzare degli eventi storici, che sempre più dettavano l'agenda dello stesso dibattito critico, dal progressivo svuotamento della neoavanguardia, divisa al proprio interno su posizioni sempre più distanti tra loro, e dalla pubblicazione nel 1968 del nuovo volume di Andrea Zanzotto, *La beltà*, dove le lacerazioni psichiche vissute dall'autore si manifestano sotto forma di trauma linguistico, con la scomposizione delle parole nei suoi elementi costitutivi, la regressione al *petèl* infantile e lo sfilacciamento del tessuto connettivo del discorso, sostituito da una supremazia del significante che non spegne comunque del tutto il messaggio.

La beltà suscitò un vivo interesse – non esente da critiche – anche in Bandini, che nel 1968 presentò il libro a Padova in compagnia di Folena e Mengaldo, con un intervento che sarà la base dell'articolo *Zanzotto tra norma e disordine*, uscito su «Comunità» nel 1969. La redazione di questo importante saggio, che, oltre a recensire il volume, si interrogava sulla poetica del solighese

³⁶ G. Raboni, *A ragion veduta*, cit., p. 163.

³⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 12 luglio 1968, ms.

ripercorrendone tutta la produzione precedente, si inserisce in pieno nella stesura delle poesie di *Spade di legno*, per cui risulta molto utile per comprendere lo sfondo teorico che ne accompagnò la composizione.

Nell'articolo Bandini rifletteva sulla corretta fruizione della nuova raccolta di Zanzotto, il cui lettore doveva sforzarsi di rintracciare i nuclei tematici che, nonostante una "oltraggiosa" sperimentazione linguistica tendente all'autonomia del significante, continuavano ad affiorare e a determinare il senso della ricerca poetica. Mettendo a confronto la possibilità di parafrasi del testo zanzottiano con la ricercata oscurità della neoavanguardia³⁸, Bandini riprendeva le osservazioni con cui il poeta solighese nel 1962 aveva stroncato l'antologia dei *Novissimi* curata da Giuliani³⁹, in particolare la critica alla loro presunzione di rompere gli schemi della tradizione, che li portava invece a «procedere come in un gioco di specchi, in cui il progredire e l'avanzare diventano spesso interscambiabili». Alla «deludente [...] spavalderia» con cui i *Novissimi* intendevano rappresentare la schizofrenia del reale, Zanzotto contrapponeva la necessità di affidarsi a un'«ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione», senza cui «diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa e cogliere gli eventuali indizi di un suo superamento»⁴⁰.

Bandini nell'articolo applicava poi le osservazioni di Zanzotto al piano pratico della composizione poetica: la «sistematica programmazione del disordine» operata dai *Novissimi* portava nelle loro pagine a una «indistinzione di materiali linguistici», che privava le parole della loro «connotatività», frutto di una lunga sedimentazione storica, limitando così i potenziali effetti ambigui del loro utilizzo.

Nei *Novissimi* c'è anche una contraddizione che Zanzotto per allora non sottolineava: quel disordine mimato della realtà viene assunto successivamente come sistematica programmazione del disordine; mimesi del reale e prassi s'identificano per una fondamentale sfiducia nella razionalità e in ogni processo umano che presuma porsi di fronte al reale in sospensione giudicante. La tentazione, vivissima in questi anni, di rinunciare a ogni tensione, a ogni intenzionalità, d'immergersi in quello che Calvino ha chiamato il mare dell'oggettività, provoca sul piano più schiettamente letterario l'indistinzione dei materiali linguistici che vengono privati di connotatività; e non in quanto i poeti dell'avanguardia scoprono per primi che l'ambiguità è

³⁸ «Tuttavia l'oscurità del libro di Zanzotto non è programmatica come nei *Novissimi*. Per questi oscurare il messaggio, turbare il mondo dei significati, corrisponde a un programma che è, vuole essere letterario e politico a un tempo, essendo quei significati espressione di una società che ha logorato il proprio linguaggio fino all'improduttività e alla vacuità del senso. In Zanzotto l'oscurità può nascere per via ma non è ricercata» (F. Bandini, *Zanzotto tra norma e disordine*, cit., p. 78).

³⁹ La polemica tra Zanzotto e Sanguineti risale a una nota redazionale di Leonetti, pubblicata sul n. 11 di «Officina», che rispondendo a *Una polemica in versi* di Sanguineti citava un giudizio tagliente di Zanzotto su *Laborintus*, che veniva poi ripreso e rovesciato da Sanguineti: «E quanto alla crisi di linguaggio stabilita e patita, mi aiuta proprio quella battuta di Zanzotto, per cui si giudicava degno di punizione il mio *Laborintus*, qualora non fosse "sincera trasposizione di un esaurimento nervoso". Posso rispondere che effettivamente il *Laborintus* si salvava nell'angolo indicato, ma con una non piccola correzione: e cioè che il cosiddetto "esaurimento nervoso" che io tentavo di trascrivere sinceramente era poi un oggettivo "esaurimento" storico» (E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi*, cit., p. 202).

⁴⁰ A. Zanzotto, «*I Novissimi*», in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, vol. II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 24-25.

una delle qualità primarie del linguaggio poetico, ma perché rinunciano alla frizione fra istituto tradizionale (o codice) e un contesto che faccia scattare quest'ambiguità. La parola non può essere trattata alla stregua di natura, come l'artista fa coi suoi materiali, colori o oggetti che siano: essa è storicamente schiava del proprio senso e può liberarsi da tale schiavitù e dalle implicazioni che comporta – la sua relazionalità, ad esempio, col mondo borghese – solo sviluppando il proprio potere spaesante o eversivo in rapporto dialettico con la *langue*: non rovesciando idealisticamente i termini per cui la *langue* è creata volta per volta dalla *parole*.⁴¹

Queste lucide considerazioni permettono di comprendere le differenze esistenti tra il plurilinguismo di Sanguineti, di Zanzotto e di Bandini. Comune a tutti e tre i poeti era il ricorso alla «tecnica della citazione ad incastro» e più in generale all'apertura del testo poetico a forestierismi, latinismi, aulicismi, dialettismi, termini ripresi dal lessico quotidiano o da ambiti scientifici, che permettevano al poeta di annettere «al proprio dettato anche saperi e culture (le cose allòtrie, secondo Croce estranee alla poesia), non più preoccupato di una qualche purezza della parola»⁴². Ma rispetto alle «operazioni decontestualizzanti» che animavano la poesia di Zanzotto e Bandini, in Sanguineti il *pastiche* linguistico rientrava nella strategia di scardinare il linguaggio della tradizione lirica, che non risparmiava i classici.

Se in *The Waste Land* di Eliot le citazioni di Dante e di altri poeti della tradizione occidentale servivano a puntellare una cultura in disfacimento, in *Laborintus* i classici che entrano a far parte del tessuto della poesia sono considerati una testimonianza del crollo ormai avvenuto, diventano una «mera galleria di mummie esibibili», a tal punto che una frase di Foscolo poteva convivere con una di Stalin⁴³. Si veda l'intervista di Sanguineti a Camon:

poiché il punto di riferimento era piuttosto Eliot che Pound, almeno immediatamente, potrei dire che il *Laborintus*, da questo punto di vista, è una specie di *Terra desolata* alla rovescia: nel caso di Eliot il piano delle citazioni è caratteristico, ed egli stesso, all'interno della *Terra desolata*, dichiara che si tratta di frammenti usati come puntelli per sostenere le rovine (“These fragments I have shored against my ruins”). Nel caso del *Laborintus*, si manifesta un orizzonte di rovine irredimibili, invece, immediatamente. Cioè *il mondo della cultura, delle tradizioni culturali, diventa una mera galleria di mummie esibibili*.⁴⁴

Nel caso di Bandini invece l'uso della citazione rientra di volta in volta negli effetti di chiaroscuro ricercati nelle singole poesie, in cui frammenti di autori del passato (noti e ignoti) sono inseriti in contesti anomali (così come in modo opposto neologismi o tecnicismi sono elevati «a livello dello stile della poesia»), creando continui contrappunti al discorso.

⁴¹ F. Bandini, *Zanzotto tra norma e disordine*, cit., p. 79.

⁴² Id., *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., pp. LXX-LXXI.

⁴³ Cfr. il primo testo di *Laborintus* e la nota di Giuliani: «La ierofania (e demonologia) sessuale è combinata con l'ideologia: la frase del Foscolo sui poeti (“noi che riceviamo la qualità dei tempi”) e la citazione da Stalin (“le condizioni esterne è evidente esistono realmente”) valgono come iscrizioni sulla porta dell'inferno» (*I Novissimi*, cit., p. 95).

⁴⁴ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 218 (il corsivo è dell'autore).

Spade di legno contiene diverse citazioni, a cominciare da quelle in latino: *Passeggiata primaverile* termina con la ripresa di due versetti del Salmo 109, «*iudicabit in nationibus, implebit ruinas / conquassabit capita in terra multorum*», con cui il poeta lancia una dura profezia contro gli uomini per scongiurare lo scoppio di un conflitto nucleare; in *Memoria del futuro* il noto indovinello veronese «*boves separeba alba pratalia araba*» si inserisce nella riflessione su che cosa rimarrà nel futuro di quanto scritto dall'autore e dai suoi contemporanei; in *Ambellicopoli* un passo dell'*incipit* dei *Frammenti di Storia vicentina* di Conforto da Costoza («*exhalavit a terra / quedam plaga brucorum*») diventa emblema dell'«impalpabile passato» della propria città, cui il poeta si rivolge per cercare le ragioni della propria combattuta permanenza.

Esistono poi altre tipologie di citazioni: sempre in *Ambellicopoli* il verso «mi s'inunghia nel cuore» (dove si apprezza la neoconiazione *inunghiarsi*) traduce «*e s'enongla / mos cors*» della sestina di Arnaut Daniel⁴⁵. In *Spade di legno* la citazione di una filastrocca richiama alla mente il periodo dell'infanzia, mentre la struttura de *I proverbi italiani* si basa sul collage di alcuni noti proverbi italiani. Non mancano citazioni filosofiche, ma rispetto ai continui apporti presenti in Zanzotto e Sanguineti i riferimenti si fanno ironici, legati all'esame di filosofia sostenuto a Bressanone nell'estate del 1966: in *Su tre aquilegie* l'allusione a Schelling porta al recupero di alcuni termini dell'idealismo tedesco come *Spirito* e *Io*, mentre in *Brixen* il nome di Malebranche si accompagna alla citazione di un concetto importante nel suo pensiero, quello di «estensione intelligibile», che compare nel verso «l'intelligibile estensione del mondo», confrontabile col passo dei *Colloqui* «Quando contemplate l'estensione intelligibile, voi vedete soltanto l'archetipo del mondo materiale da noi abitato e l'archetipo di un'infinità di altri mondi possibili»⁴⁶.

Oltre alla citazione si fa ricorrente «l'utilizzazione “ironica” di moduli colti», che di volta in volta metterò in luce nell'analisi delle singole poesie, come la rima con valore sintattico utilizzata in *Se a Natale*, i numerosi *enjambements*, l'uso del *capfin* o del verso a scalino, o il ricorso ad alcune modalità sintattiche letterarie che si accostano al grande stile novecentesco: l'uso del vocativo, del passato remoto, delle domande retoriche, del congiuntivo ottativo. Ma è soprattutto a livello lessicale che in modo più netto si può apprezzare il «plurilinguismo e la mescolanza dei livelli stilistici che vanno verso una più vasta registrazione della realtà»⁴⁷: le poesie di *Spade di legno* attingono contemporaneamente a diversi serbatoi linguistici, anche se le varie particolarità lessicali (dal più ricercato aulicismo al familiare dialettismo) si inseriscono sempre in un discorso poetico comunicativo ma riconoscibile come letterario.

⁴⁵ Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra...*, vv. 31-32, in Id., *Sirventese e canzoni*, Traduzione di F. Bandini, a cura di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi, 2000, p. 78. I versi «*C'aïssi s'enpren e s'enongla / mos cors en lei*» sono tradotti da Bandini «E s'attacca e s'inunghia / il cuore a lei» (ivi, p. 79).

⁴⁶ Nicola Malebranche, *Colloqui sulla metafisica*, a cura di Romeo Crippa, Bologna, Zanichelli, 1963, p. 111.

⁴⁷ F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LXX.

Secondo Rodolfo Zucco il lessico di *Spade di legno* è riconducibile a tre componenti fondamentali⁴⁸: anzitutto si nota «una serie, numericamente non cospicua, di presenze di origine dotta o letteraria» (*inalberarsi* 18; *paventare* 24, *fazzoletti accoccati* 25, il toscanismo *uovo barlaccio* 30, la neoconiazione *tinno* 31, *borborigmi* 32, il transitivo *rampicare* 35, *fraglie* 38, *allappare* 43, cui si può aggiungere *vergammo* 13, *albore* 14, il latinismo *lucido* 15, il probabile petrarchismo *chiari giorni* 21, la rima dantesca *morto:scorto* 24 (che sembra attrarre anche l'uso di *paventare*), il pascolismo *tremulo/a* 29 e 35.

Si riscontra poi «una presenza di lessico basso o medio, data comunque da prelievi del repertorio linguistico corrente», come *fresatrici* 19; *velosolex* 19; *forcelle* 24; *elastici* 24; *fionde* 24; *sputare* 27; *supernutriti* 27; *tuta* 30; *guanti d'amianto* 30; *polaroid* 34; *megafoni* 40; *raffermi buondi* 43; *nipiol* 43; *carte assorbenti* 45; *inchiostro Waterman* 45; *handicap* 46. A questo ambito può essere accostato un fitto gruppo di termini legati alla sfera bellica, come *manovre della Nato* 11; *esplosione atomica* 11; *pennacchio di magnesio* 11; *spari* 11; *armi abbattere* 14; *soldati* 15; *pallottole/a* 24 e 27; *pistole* 27; *revolver* 40; *truppe* 40; *carri armati* 40; *cingoli* 41. Sempre a questa categoria appartiene il filone «delle scienze e della medicina, dei materiali e delle sostanze», che annovera *magnesio* 11; *suffissi* 13 (linguistica); *acciaio* 19; *metilene* 23; *impluvio* 25 (idrografia); *ardesia* 26; *cancro nella laringe* 27; *gabbia di coste* 29; *DDT* 30; *amianto* 30; *conche moreniche* 34 (geologia); *entomologo* 38; *declinare* 39 (linguistica); *meningi sotto spirito* 46.

Infine ingente e differenziata, come al solito, la presenza di termini appartenente al lessico specifico della botanica e della zoologia: per la prima si possono citare *campanule* 15; *acacie* 15; *erbaspagna* 16; *olmo* 17; *ciliegie* 18; *mandorli* 19; *sambuco* 19; *aquilegie* 21; *melo cotogno* 23; *lamponi* 25; *mirti* 27; *alchechengi* 28; *onàri* 31; *ortighe* 31; *melo* 35; *nelumbo* 41; *ligustri* 43; *arance* 43; *caco* 43; *girasole* 45, a cui si possono aggiungere *vibratili steli* 21; *sepalì* 41; *stami* 54; *pistilli* 54. Al lessico zoologico appartengono *càrabi* 11; *tarlo* 13; *merlo acquaiolo* 14; *farfalle* 16; *martin pescatore* 17; *tottavilla* 20; *corvo/i* 21 e 37; *merli* 25; *scricciolo* 27; *codirosso* 29; *serpente* 29; *buprèstidi* 30; *cetaceo* 33; *gatto* 33; *cane* 33; *coleottero* 35; *passeri* 36; *tordo* 41; *timballi dell'acheronza* 44; *gallo cedrone* 46 e 47.

Anche la filologia permette di comprendere l'importanza che nelle poesie di Bandini assume il dosaggio di termini ricercati: dallo scartafaccio preparatorio della poesia *Brixen* colpisce l'uso del pascolismo *chioccolo*⁴⁹, in un contesto abbassato da prosastici riferimenti culinari («Al ricamo del ferro battuto / fu impiccato l'ultimo chioccolo del crepuscolo, / e la gente mangiò salsicciotti e

⁴⁸ Cfr. R. Zucco, "E Bandini?". *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., pp. 65-66. Il numero che accompagna ogni termine in corsivo indica la pagina di *Memoria del futuro* in cui è presente.

⁴⁹ Spesso utilizzato da Pascoli per indicare il verso del merlo, come ne *La domenica dell'ulivo*, *Myricae*, v. 5: «lungo il chioccolo d'un rivo». In *Myricae* è usato anche il verbo *chioccolare*: «chioccola il merlo, fischia il beccaccino» (*O vano sogno*, v. 11) e «quando / chioccola il merlo» (*Ida e Maria*, v. 8). Cfr. G. Pascoli, *Poesie*, cit., vol. I, pp. 89, 60 e 85.

fagioli / finalmente tranquilla in attesa della rugiada»), così come il marcato aulicismo «alma guerriera», subito cassato e sostituito da «voce guerriera».

L'analisi degli interventi permette poi di smentire l'impressione che gli interventi correttori convergano solo verso la precisazione terminologica: in *Suffissi in -zione* «la specie del merlo acquaiolo» deriva da un generico «la specie degli alati»; in *Parabola* si nota sia il passaggio da un riferimento generico a uno più dettagliato (la lezione *arma* sostituita da *revolver*), sia il percorso opposto (gli «irreali fiori» derivano dalla variante iniziale *rose*, sostituita poi da *garofani* e da «lunari fiori»); «vacuo spartito di segni rimati» proviene da «vacuo spartito di spondei e dattili». In *Parco Pubblico acheronzia* deriva da un più generico *farfalla*, il verso «che vegetali e uomini inghiotte» invece da un più preciso «che cetonie e convolvoli inghiotte»: le *cetonie* sono dei coleotteri, presenti in Pascoli e Gozzano⁵⁰; i *convolvoli* sono dei fiori infestanti, citati da Gozzano in una sua *Epistola entomologica*⁵¹.

Le soluzioni metriche adottate in *Spade di legno* sono variegata, anche se, rispetto agli sperimentalismi di *Per partito preso* e *Difesa*, si nota un tendenziale “ritorno all'ordine”, che parte dal recupero dell'endecasillabo e coinvolge la stessa struttura dei versetti lunghi⁵², ripresa in *I proverbi italiani* e *Il pane*: se nella prima poesia l'ordine è suggerito dalla sintassi, per cui ogni versetto riprende un diverso proverbio italiano in una frase a sé stante, nel *Pane* esso è dato dalla rime bacciate che uniscono i versetti a due a due, alcune letterarie come *sussurro:azzurro*, altre inedite come *bene:metilene*.

Fu quando il pane si gonfiava nel forno del sole
e dilagava dovunque il suo profumo di melo
cotogno

e noi ritornati bambini correavamo sull'erbose cri-
nale, muovendoci a balzi, volando con natura-
lezza come capita in sogno.

Allora scese il galattico gallo nella sua nave spa-
ziale e sbucato dalla botola fece *chicchirichì* (la
sua arma respirava con un roco sussurro).

Oh, la terribile cresta nervosa che vibrava contro
l'azzurro!

⁵⁰ Per quanto riguarda la cetonina, cfr. *Digitale purpurea* di Pascoli «Sola / ero con le cetonie verdi» (vv. 60-61), richiamata alla mente forse per il comune contesto funebre, *La signorina Felicita* di Gozzano («volavano le pieridi nel sole / e le cetonie e i bombi fuggitivi», V, 9-10), *Il reduce* («per dare un'erba alle zampine delle / disperate cetonie capovolte», III, 12-13) e *L'ora di grazia*, dove appare anche *carabo* («Son nato ieri che mi sbigottisce / il carabo fuggente, e mi trastullo / della cetonina risopita sullo / stame, dell'erba, delle pietre lisce»).

⁵¹ G. Gozzano, *Macroglossa stellatarum*: «Ma il convolvolo domestico / abolisce il nettario, più non chiama / la macroglossa da che sente l'uomo / paraninfo sicuro e vigilante».

⁵² Bisogna aggiungere che rispetto all'edizione Neri Pozza i versetti della sezione *Per partito preso*, così come delle poesie *Il pane* e *I proverbi italiani*, appaiono graficamente staccati tra loro.

Sei dunque venuto a prenderti il mondo? Proprio
adesso che l'avevamo lavato ben bene

dalle sue macchie di sangue, di lacrime e di me-
tilene?

Questo schema – mai più adottato da Bandini – riprende in maniera scoperta il modello di Paul Claudel, che attraverso la rima cercò di dare un ordine metrico al verso whitmaniano: «il poeta francese in *Corona benignitatis anni Dei* comincia a far rimare tra di loro i versetti, con una rima fonicamente impercettibile data la grande distanza che separa le coppie, come a voler introdurre all'interno del *cursus* prosastico dei puntelli di ordine metrico»⁵³.

I nove componimenti monostrofici comprendono alcuni tra i testi di maggiore riflessione della sezione, come *Suffissi in -zione*, *Ambellicopoli*, *Su tre aquilegie*, *Spade di legno*, *Se a Natale*, *I secondi fini*: in essi il ritmo interno è segnato soprattutto da un accorto utilizzo della sintassi e dell'*enjambement*. I componimenti strofici sono dodici, sei dei quali riprendono in modo allusivo la struttura della quartina rimata e uno quello dell'ottava. La poesia *Ottave* rientra infatti nell'espedito tipicamente novecentesco di alludere nel titolo a un modello metrico, che poi nello svolgimento viene mantenuto solo in parte: la struttura dell'ottava, basata come noto su strofe di otto endecasillabi a rima ABABABCC, è rispettata solo nel numero dei versi e nell'uso di endecasillabi, mentre sono assenti le rime. Una certa regolarità è riscontrabile anche in *Parabola*, formato da tre strofe di sette versi e una finale di cinque (più breve come nel congedo della canzone), e in *Passeggiata primaverile...* (6-9-6), *La visita* (26-23), *Parco pubblico* (6-4-4-4-5).

I componimenti in quartine presentano gradi differenti di allusione e rinnovamento del modello canonico: in *Allora* la verticalità della struttura, normalmente garantita dalla rima, si basa sull'anafora di «Allora» a inizio di ogni strofa, cui si aggiunge qualche consonanza (*succo:ricche*) o rima interna (*nato:latrato*), mentre in *Qualcosa come solo* la stanza finale ha una rima. In *Primavera a Vicenza* il modello tradizionale è abilmente variato: i versi centrali di tutte le strofe, tranne la terza, sono uniti da assonanze (*moduli:trampoli*; *sacerdotesse:frecce*) o rime interne (*muri:puri*), in più le due strofe iniziali e le due finali sono collegate tra loro tramite *capfin* (*salta:calta*; *pelle:stelle*)⁵⁴. *Quello che è vietato* applica in modo più fedele lo schema accennato in *Primavera a Vicenza*: rimano tra loro i versi interni di tutte le strofe (con rime semplici tranne una

⁵³ F. Bandini, *Storia della lingua e metrica*, in *Storia della lingua italiana e Storia letteraria*. Atti del I Convegno ASLI (Firenze, 29-30 maggio 1997), a cura di Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani, Firenze, Franco Cesati, 1998, p. 121.

⁵⁴ La consultazione degli autografi permette di comprendere come questo schema fosse ricercato: nella prima versione al posto della strofa finale ce n'erano altre due, entrambe coi due versi centrali in rima (*Caterina:argentina*; *campana:allontana*), mentre era assente il *capfin* finale.

interna, *rancori:lori*), che a loro volta sono legate tra loro da *capfin* ottenuti tramite dialettismi (*schei:osei; ortighe:dighe; oltre a testa:minestra*).

Da valutare a parte *DDT a Bibione Pineda* e *Parole col gesso*, che contengono lontani echi della metrica barbara carducciana e vanno fatti rientrare nella «cauta violazione dei moduli del tradizionale verso accentuativo» avvertita da Giudici. *DDT a Bibione Pineda* riprende in modo imperfetto lo schema adottato in *Tempo passato* (IML), due quartine formate da versi doppi o esametrici in rima tra loro. Solo la prima strofa, formata da versi superiori all'endecasillabo, presenta due rime incrociate, le ricercate *DDT:buprestidi* e *pompa:soccomba*. La seconda strofa invece, costituita da un novenario + ottonario, un settenario e due novenario + senario, è scandita da un quasi ininterrotto ritmo anfibraco:

Come salvarci dalla nuvola del DDT
che silenziosa fuoresce dalla pompa?
Chiudo porte e finestre e lascio che soccomba
l'universo dei fiori e delle buprèstidi.

Ma attento, ragazzo, dall'uovo barlaccio spunta un dragone
e bisogna scappare.
Infila la tuta, ricordati i guanti d'amianto
perché le ringhiere del mondo saranno di fuoco.

Parole col gesso richiama invece la strofa saffica, metro classico usato da Catullo e Orazio che nella sua normale trasposizione italiana prevede tre endecasillabi e un quinario, mentre qui i versi brevi sono settenari e quelli lunghi sono degli esametri carducciani: la canonica combinazione settenario + novenario è rispettata al v. 3, cui si aggiungono le forme alternative ottonario + novenario (v. 7) e settenario + ottonario (vv. 2, 5, 6)⁵⁵. Come nella saffica carducciana, non esiste una struttura rimica, anche se vanno segnalate le rime interne *giocato:chiamato*, *città:oscenità* e l'eccedente *gioco:maiuscolo*.

Tutta la mattina io e te abbiamo giocato
a scrivere col gesso parole sul marciapiedi
finché le nostre madri non ci hanno chiamato a gran voce
dalle alte finestre.

E questa pioggia ora, pioggia di un grigio dicembre
che da trent'anni cade sui tetti della città,
cancella le oscenità, le bestemmie osate per gioco
(scrivendo *Dio* maiuscolo).

In queste due poesie si nota dunque il recupero dell'elemento quantitativo del verso, riscontrabile anche in *Ambellicopoli*, dove gli endecasillabi diventano minoritari (solo tre, di cui

⁵⁵ Per quanto riguarda la saffica riprendo Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 199.

uno peraltro irregolare), superati in percentuale dai dodecasillabi (vv. 2, 7, 4, 14) e dagli alessandrini, di cui sei regolari (vv. 5, 11, 12, 13, 18, 19) e altri tre “liberati” nelle misure settenario + senario (vv. 9, 10) e ottonario + settenario (v. 15). Una tendenza al ritmo anapestico – già notata da Mengaldo – si avverte specialmente ai vv. 8-10 (con dialefe al nono verso tra *cuore* e *il*) e 17-19:

si fa avanti. Le guance gelate dal vento,
mi s'inunghia nel cuore il lucido Aprile.
Più in su (lava ed acacie) exhalavit a terra
quedam plaga brucorum, qui mi trovai a vivere.
E mi morde il calcagno la voglia di fuggire (vv. 8-12)

che traballo irreale tra erbaspagna e farfalle
e non ho più snellezza per saltare i fossati
che da voi mi separano? (vv. 17-19)

Complessivamente, nei testi di *Spade di legno* il verso prevalente rimane comunque l'endecasillabo regolare, specie nei componimenti che presentano una regolarità strofica. Alcuni componimenti presentano poi un polisillabismo (dove comunque l'endecasillabo appare in numero prevalente): *Passeggiata primaverile*; *Suffissi in -zione*; *Primavera a Vicenza*; *Ecco le voci*; *Brixen*; *Parco Pubblico*. *Se a Natale* mostra una presenza equivalente di endecasillabi e novenari, mentre *Allora* è costruita prevalentemente sul novenario (con accenti di 2^a-5^a-8^a e 3^a-5^a-8^a).

3 – Le tematiche principali

In *Spade di legno* Bandini approfondisce alcuni nuclei tematici caratteristici della propria produzione poetica: la vicenda personale, il rapporto ambiguo tra *historia naturae* e storia umana, il tentativo di ricostruire «la frantumata immagine delle cose». In particolare – come notò Giudici – il «momento diaristico-municipale» della produzione giovanile, «condizionato dagli stimoli dell'occasione, come di poesie fatte quasi per gioco, per divertire gli amici», sempre più lascia spazio a un «momento etico-civile di ambizione, per così dire, universale». Il passaggio da una dimensione locale ad una nazionale, che andava di pari passo col cambio di editore, dipendeva anzitutto dal progressivo allentarsi del legame con gli «amici», i lettori vicentini che avevano condiviso l'«astratto furore» di testi come *Questo posto...* (IML), il rancore di *Città-Pizia* o l'amarezza di *Chierico rosso* (PPP). Molti anni dopo, rispondendo a una lettera di Pozza, che lamentava nella sua produzione la perdita dell'accento ironico e favolistico, Bandini avrebbe legato il nuovo indirizzo intrapreso dalla propria poesia alla perdita del contatto positivo con la realtà circostante esistente negli anni giovanili.

È vero che può sembrare che una volta il mio stile fosse più libero e acceso. Spesso (penso) però questa sensazione è “prospettica” rispetto a un genere di poesia (ironica, satirica) alla quale allora mi affidavo con fiducioso abbandono. Fermo restando che sono convinto anch’io di dover coltivare quelle qualità iniziali della mia poesia, c’è il fatto che un po’ tutto il mondo che ci circonda è diventato meno lieto, meno “conoscibile”, meno invitante. Allora, quando scrivevo quelle cose, io potevo immaginare le facce dei miei lettori, sapevo che avrebbero condiviso con fervore quello che scrivevo. Adesso è sempre più difficile capire chi sarà a leggerci.⁵⁶

Se Bandini poteva «immaginare le facce» dei lettori di *In modo lampante*, le loro reazioni alle critiche e ai sogni contenuti nel volume, o inorgogliersi alla notizia che alcuni studenti delle superiori imparassero a memoria *Sera a Vicenza*, con *Memoria del futuro* si sta consumando un progressivo distacco dalla propria città. Il mutato rapporto con Vicenza e i propri concittadini fa da sfondo a due poesie della raccolta, *Ambellicopoli* e *Primavera a Vicenza*. Nel primo testo la passeggiata nel parco di Ambellicopoli risveglia il ricordo di illustri visitatori del passato, come Goethe, che nel suo *Viaggio in Italia* aveva dedicato molte pagine a Vicenza e in particolare alla villa palladiana *La rotonda*, che sorge nelle vicinanze del parco. Ma il poeta interrompe sul nascere il flusso dei ricordi provenienti da un «impalpabile passato», interrogandosi sul senso della propria permanenza.

La passeggiata snodando una maglia
di campanule reca traccia di antiche
visite (Goethe e altri meno importanti)
ma io non vi cerco l'aria di un impalpabile
passato. In sospensione sul piano di smeraldo
si avvallà il pendio coi suoi rettifili
d'alberi in fiore. Fischio come una volta,
grido: «Dove sono i miei soldati?». Nessuno
si fa avanti. Le guance gelate dal vento,
mi s'inunghia nel cuore il lucido Aprile.
Più in su (lava ed acacie) *exhalavit a terra
quedam plaga brucorum*, qui mi trovai a vivere.
E mi morde il calcagno la voglia di fuggire
(troppo per una freccia che indica il parco).
Il sonaglio dei miei simili riproduce dal fondo
non so che sordido amore, che querula
richiesta di pietà. Io che posso, io
che traballo irrealmente tra erbaspagna e farfalle
e non ho più snellezza per saltare i fossati
che da voi mi separano?

Ambellicopoli presenta gli espedienti formali che caratterizzano la produzione più originale di *Spade di legno*: una «cauta violazione dei moduli del tradizionale verso accentuativo» (specie ai vv. 8-10, 17-18), l’abbandono della rima a favore di una musicalità interna al verso, il ricorso a numerosi *enjambements* che rafforzano la preziosità di alcune immagini (come «impalpabile / passato») o aumentano il climax emotivo («Nessuno / si fa avanti»), l’uso di un lessico composito.

⁵⁶ Dalla lettera di F. Bandini a N. Pozza del 12 ottobre 1985, in *Archivio Neri Pozza*, cit., n. 11.

Il tessuto linguistico della poesia comprende parole di ambito prosastico (*calcagno*), termini della botanica (*campanule*, *erbaspagna*), la citazione di una cronaca latina medievale (*exhalavit a terra quedam plaga brucorum*⁵⁷) e di Arnaut Daniel («mi s'inunghia nel cuore») e un elemento lessicale aulico, il latinismo *lucido* per «luminoso», di largo uso in Pascoli.

Le citazioni del poeta provenzale e di Conforto di Costoza sono tutt'altro che gratuite e si collocano su una scala di valori opposti: al senso di isolamento e freddo provato da Bandini, abbandonato dai compagni di un tempo, corrisponde l'ardua ripresa arnaldina del verbo *s'inunghia*, che comunica la dimensione di durezza, gelo e solitudine da lui vissuta; la citazione latina invece, attraverso l'associazione fonica tra *lava* ed *exhalavit*, sembra riaccendere il fuoco del passato, richiamando alla memoria una pagina della storia vicentina, l'invasione di cavallette (*plaga brucorum*) che nell'aprile 1371 infestò il contado. Si crea così un legame nascosto e segreto tra il «lucido Aprile» in cui avviene la passeggiata e il mese cui fa riferimento la cronaca («*de mense aprilis*»), così come tra la situazione di sconforto vissuta dal poeta e quella lontana calamità naturale. Ma come avviene nell'immagine iniziale la rievocazione di un «impalpabile passato» è nuovamente interrotta dal desiderio incalzante di lasciare Vicenza (vv. 12-13).

L'allentamento del rapporto con Vicenza viene espresso attraverso l'utilizzo di un immaginario infantile, il fischio delle guerre tra bande che non ottiene risposta (vv. 7-8), il fossato troppo ampio per essere saltato (vv. 19-20): l'infanzia viene vista infatti dall'autore come l'età caratterizzata dall'immedesimazione nella propria *heimat* e da un senso di carità verso il mondo, rimpianta in *Ottave* («Squilli nelle mie tempie risuonavano, / avevo pietà di me stesso e del mondo»). Ma questo sentimento si è ormai consumato, cosicché la «querula richiesta di pietà» che riecheggia da fondo valle, la richiesta dei propri concittadini di rimanere e ricucire lo strappo, non ottiene risposta. Anche l'incoraggiamento a saltare il fossato che sembra provenire dalla città non può essere accolto dal poeta che, rappresentandosi come figura evanescente dal passo ormai incerto e goffo, si lamenta di non avere le energie necessarie per compiere un balzo simile⁵⁸.

Il senso di malinconia di *Ambellicopoli* in *Primavera a Vicenza* è superato da una solare esaltazione dell'arrivo della bella stagione, celebrata recuperando addirittura il «noi» delle poesie giovanili, così come la struttura metrica della quartina rimata.

⁵⁷ La frase latina ai vv. 11-12, come informa la nota finale, è tratta dall'incipit dei *Frammenti di Storia vicentina* (1371-1387) di Conforto di Costoza, «*Eodem 1371, de mense aprilis, exhalavit a terra quedam plaga brucorum in districtu vicentino ultra omnem memoriam in quantitate, quod quasi incredibile videretur*».

⁵⁸ Il senso di impotenza («Io che posso») e di distanza nei confronti dei suoi «simili», da cui proviene una «querula / richiesta di pietà», presenta alcuni punti di contatto con un'analoga dichiarazione di Fortini contenuta nella poesia *Non posso di Una volta per sempre* (1963): «Non posso nulla. Lasciano le croci / a matita sui margini dei libri / i miei simili. Scherno è lo schemire, / morte il morire, degna d'ira l'ira, / e il solo mutamento è questo verso / che va e viene, ripete, in sé diverso / ed eguale, monotono, cadenze / immotivate, grigie danze, assenze / secolari ma rode di pietà / la pietra della morta realtà» (cfr. F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 205).

Hanno aperto i cancelli, sono entrati
velosolex e mandorli.
La città natale sui trampoli
si alza, ride e salta.

Hanno indossato tuniche color calta
le sue sacerdotesse
e i bambini scagliano frecce
di sambuco ai passanti.

Riccioli d'acciaio si divincolano
nervosamente dalle fresatrici,
bel suono chiaro, fischio di tottavilla
che fa tesa la pelle.

E noi discesi da gronde e da stelle
passiamo attraverso i suoi muri
e trasparenti e puri ci godiamo
la vista del suo amplesso col sole.

Il titolo *Primavera a Vicenza* potrebbe indurre a collocare questa poesia nel «momento diaristico-municipale» della sua produzione, anche se le immagini vanno interpretate in modo simbolico, a cominciare dal valore da attribuire alla primavera. Secondo una simbologia sfruttata anche nella raccolta del 2007 *Dietro i cancelli e altrove*⁵⁹, i *cancelli* del v. 1 sono le porte della città di Vicenza che si aprono all'arrivo della primavera, descritta secondo modalità che si allontanano dagli stereotipi del canone poetico («Hanno aperto i cancelli, sono entrati / velosolex e mandorli»): se l'immagine naturale dei mandorli in fiore risponde al cliché poetico della primavera, il riferimento ai *velosolex*, i ciclomotori che circolano tra le strade cittadine, abbassa il tono del discorso. L'ambiguità tra stereotipo e realtà è tale che il suono prodotto dalle fresatrici viene confuso dal poeta col «fischio di tottavilla», uccello che col proprio canto saluta l'arrivo della primavera. Si rinnova così l'errata percezione dei dati della realtà presente in PPP 26, ma se lì era il contesto urbano a tradire il poeta, che prendeva «i clacson per violini e le camicie da notte per pepli», qui l'errore di valutazione avviene a Vicenza, che ormai ha perso la propria identità e si avvia a diventare un luogo qualsiasi dell'Italia.

La poesia termina ai vv. 13-16 con un'immagine di felicità dal sapore chagalliano, il poeta che scende «da gronde e da stelle» e partecipa «trasparente e puro» all'amplesso della città col sole, al trionfo della luce primaverile. Ma in una versione precedente del componimento, intitolata *Hanno aperto i cancelli*, il clima di ambiguità descritto nelle prime tre strofe si risolveva in due quartine finali cariche di amarezza, oggetto di un intenso e tortuoso lavoro correttivo che testimonia le incertezze dell'autore.

⁵⁹ Il titolo della raccolta è ripreso da *Nostos*: «Ma dove ritornare se non sono / mai partito? // Vivo dietro i cancelli di una piccola / città che a poco a poco si trasforma, // cambia i riti e la norma (e siamo ormai / in pochi a ricordare)».

Hanno aperto i cancelli, sono entrati
velosolex e mandorli.
La città natale sui trampoli
si alza, ride e salta.

Hanno indossato tuniche color calta
le sue sacerdotesse
e i bambini scagliano frecce
di sambuco ai passanti.

Riccioli d'acciaio si divincolano
nervosamente dalle fresatrici,
bel suono chiaro, fischio di tottavilla
che fa tesa la pelle.

E sguscia dall'involucro invernale
l'angelo di Santa Caterina,
soffia nella lunga tromba argentina
il richiamo del tuono,

mentre si ossida il rame della torre,
mentre il passato si fende come una vecchia campana,
e la città natale si allontana
con camini e finestre dal ricordo di ieri.⁶⁰

Il poeta non partecipa al moto di letizia che attraversa la città (una lezione precedente dei due versi conclusivi era «e noi spiamo la città che in segreto / si copula coi fiori») e soffre per lo scorrere inesorabile del tempo testimoniato dal rame ossidato della torre, simbolo di una generale frantumazione del passato che «si fende come una vecchia campana»: questa decadenza non riguarda dunque solo gli edifici ma anche i «vecchi pensieri» (come recita una lezione cassata del terzultimo verso), ossia le ideologie che avevano nutrito la giovinezza. L'immagine finale della città in fuga «dal ricordo di ieri» segna allora la constatazione della scomparsa della Vicenza conosciuta durante l'infanzia e l'adolescenza, l'avverarsi dell'amara profezia di *Direte* (PPP): «Direte: È nato qui, / ma la città sarà diversa ormai. / Banchieri, arcipreti, merciai / cancelleranno le nostre strade».

Nel passaggio dalla prima alla seconda redazione della poesia, l'autore sembra quindi soffocare «borborigmi e rancori», scegliendo di terminare con un finale onirico, che potrebbe apparire comunque un ricordo nostalgico degli scenari tipici del *Ragazzo morto e le comete*. Ma la riflessione sulla fuga della città conosciuta da giovane porterà nella raccolta successiva alla creazione del palindromo Aznèciv, che esprime «l'idea di una città che si allontana e che si vede come in uno specchio, oppure dall'alto, quasi in un riflesso vuoto. [...] Aznèciv è la città rovesciata che si legge [...] nello stagno del cuore»⁶¹.

⁶⁰ L'autografo con la prima versione della poesia è conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia, *Fondo Bandini*, Fascicolo 1, n. 2. Il supporto su cui Bandini scrisse il testo era il retro della pagina del calendario dell'aprile 1968, rappresentante il quadro di Van Gogh *Ramo di castagno in fiore*.

⁶¹ *Intervista a Fernando Bandini*, a cura di Giuseppe Barbieri, cit., p. 120.

Non so se fu l'ozono che arricchiva il mio sangue o il
buffo allarme dell'uomo che rientrava in bicicletta in città,
ma c'erano alti edifici al posto delle solite case e ponti
di materia trasparente sospesi nel vuoto
come se tutto, ancora stillante di pioggia, fosse saltato
già nel futuro.⁶²

L'incrinarsi del legame che univa Bandini alla sua città, parallelo al progressivo crollo delle ideologie, si accompagna anche a un'evoluzione della personale tematica civile, che si allontana dunque dai «giambici scatti d'ira» presenti in *In modo lampante* («E un giorno con un pugno schiaccerò / la cupola di rame del Palazzo / della Ragione») e nella sezione *Neve e tuono* di PPP («O mia città di puttane e di santi, / di stracci e di diamanti!»).

Come osservò Forti, in *Spade di legno* l'impegno di Bandini poteva essere definito «paradossale», perché riusciva a coniugare la rabbia civile a una vena onirica che faceva di lui «un pungente e attualissimo poeta utopistico». Questa posizione cercava quindi una via alternativa ai tentativi di mimesi della realtà che caratterizzavano – secondo modalità diverse – l'opera di Pasolini e di Sanguineti: nel saggio *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia* Bandini analizza la produzione in versi di Pasolini, avanzando anche alcune osservazioni critiche sul suo rapporto con la storia. L'autore delle *Ceneri di Gramsci* secondo lui «vuole accogliere in sé il quadro generale del tempo (storia e attualità della cronaca, ideologia per larghe campiture e brusca immediatezza del dibattito letterario)»⁶³, ma «l'obiettivo di coniugare la propria biografia privata con la storia-cronaca avviene [...] proprio a spese di una convincente realizzazione poetica, di una lingua che non sia in qualche modo di riporto, carente di connotati autonomi»⁶⁴.

Le riflessioni del vicentino sulla poesia di Pasolini permettono di comprendere alcuni principi importanti della sua poetica: «l'onnicioglieria dei più diversi temi e linguaggi spuri, risarciti, [...] più che dalla tensione dialettica, dalla incontrollata e fidente pronuncia della passione»⁶⁵, non costituiva per Bandini solo un problema estetico (che portava a un monoregistro elevato privo di cambi di tono) ma anche etico, perché l'eccessiva fiducia nell'ideologia comprometteva una corretta interpretazione della realtà e subordinava i testi ai dibattiti contingenti, rendendoli alla lunga oscuri («anche a quelli che non hanno rinunciato nel nuovo contesto storico alla loro antica fede socialista [...] molti di quei conflitti dell'io che Pasolini affabulava nelle *Ceneri* risultano già per molta parte incomprensibili»⁶⁶). Rispetto a Pasolini, poeta comunque amato e letto con

⁶² F. Bandini, *Aznèciv*, MC, vv. 6-8.

⁶³ Id., *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, cit., p. XXVIII.

⁶⁴ Ivi, pp. XXXVII-XXXVIII.

⁶⁵ Ivi, p. XXXVI.

⁶⁶ Ivi, p. XXXVII.

interesse, Bandini ha sempre preferito mantenere un «rapporto obliquo» con la storia, frapponendo uno schermo alla «storia-cronaca» e diffidando di ogni *ars pœtica* basata sull'ideologia:

Cordelli ha scritto in una recensione al mio ultimo libro di versi [*Dietro i cancelli e altrove*] che il mio rapporto con la storia è obliquo. Ma non può essere che obliquo, il nostro rapporto con la storia! Se non hai un rapporto obliquo, sei uno che ha abbracciato un'ideologia che gli impedisce di capire la realtà, perché a un certo punto, l'ideologia tradisce. Questo è anche il senso del mio “sirventese sugli angeli”: chi è passato attraverso l'ideologia ha creduto di capire, almeno parzialmente, la realtà, salvo accorgersi al momento dei bilanci che c'era qualcosa dentro la realtà che lui non è riuscito a percepire, ad afferrare.⁶⁷

La convinzione che la poesia non dovesse diventare «uno specchio del tempo», ma semmai «una metafora del tempo», ha portato Bandini a farsi interprete del clima di tensione degli anni Sessanta e Settanta attraverso testi che erano «metafore dell'inquietudine, dell'incertezza, dell'angoscia di quegli anni, ma puramente come immagini».⁶⁸ Il distacco con cui Bandini cercava di comprendere il presente avvicinava la sua posizione a quella di Raboni, che, a tal proposito, nell'epigrafe alla prima sezione de *Le case della Vetra* aveva citato un eloquente verso di La Fontaine, «*Parler de loin, ou bien se taire*»:

Questo è un altro travestimento sempre della poetica del correlativo oggettivo. Non si può parlare *direttamente* né di sé né delle cose *in sé*. Bisogna trovare il modo di mettere uno schermo, di metter qualcosa davanti, qualcosa che “stia per”. Quindi torniamo all'idea del correlativo oggettivo. *Parler de loin* ha questo senso: parlare per metafora.⁶⁹

Un esempio lampante, sin dal titolo, di «metafora dell'inquietudine» è *Parabola* che, immaginando un colpo di Stato avvenuto nella notte tra l'indifferenza generale, testimonia lo sgomento di fronte alle dittature militari salite al potere in quegli anni in Argentina (1962) e Grecia (1967): del resto proprio nel 1967 un'inchiesta uscita su «l'Espresso» aveva fatto luce sul progetto eversivo denominato «Piano Solo», che nell'estate del 1964 fu sul punto di essere attuato.

Quanto a noi non fummo invitati
al banchetto di miele e di cicuta
dove tra mazzi d'irreali fiori
fu celato il revolver
e bocche facili al bacio stamparono
su guance arrese
vecchia saliva e finzioni fraterne.

⁶⁷ F. Bandini, *L'onore del poeta*, cit., pp. 157-158.

⁶⁸ Da un colloquio con Bandini dell'11 maggio 2012.

⁶⁹ Brano tratto dall'*Intervista a Giovanni Raboni* (Firenze, 29 maggio 2003), in M. Biondi, *Su «Le case della Vetra» di Giovanni Raboni*, tesi di laurea, Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, Relatore: prof.ssa A. Nozzoli, A.A. 2002/03, riportato nell'*Apparato critico* di G. Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. 1428 (i corsivi sono nel testo).

O per natura distratti
che sogno enorme sognavamo, che
vacuo spartito di segni rimati?
E ora monta la collera,
ma da colonne di piombo e megafoni
c'invitano alla calma: tutto sarà
risolto da quei pochi anche per noi.

Eppure tutto è davvero accaduto
con truppe, carri armati, aereoplani.
Nel cuore della notte mentre il popolo
dormiva (il popolo è sempre all'oscuro).
Solo il tordo saltava svegliato
dal frastuono dei cingoli e il nelumbo
impallidiva sgusciando dai sepali.

Ma noi nel sordo guanciaie sepolti
non ci accorgemmo di niente. Eppure
già da tempo era chiara la natura
di quei sorrisi, il loro accanimento
nel disputarsi il mondo.

La poesia è formata da quattro strofe, le prime tre di sette versi e l'ultima di cinque; come tutti i componimenti tendenzialmente isostrofici di *Spade di legno* i versi prevalenti sono l'endecasillabo e i suoi emistichi, fatta eccezione del novenario e dell'ottonario con cui si aprono la prima e la seconda strofa. Ricercato appare soprattutto lo stile: dopo un *incipit* discorsivo, nella poesia si registra infatti il ricorso a un articolato bagaglio retorico, comprendente anastrofi («mazzi d'irreali fiori»), allitterazioni («finzioni fraterne»), una figura etimologica («che sogno enorme sognavamo»), un'anafora («il popolo dormiva (il popolo è sempre all'oscuro)»), iperbatì («Ma noi nel sordo guanciaie sepolti»), un'ipallage (l'aggettivo *sordo* riferito a *guanciaie*). Anche l'uso dei tempi verbali rientra nell'isotopia del testo, contribuendo a creare una dimensione di incubo: come nelle *Illuminations* rimbaudiane, il passato remoto con cui si apre la poesia «permette di riferire gli oggetti della propria visione o emozione con la perentorietà di una storia reale, di un evento accaduto o concluso»⁷⁰; il presente e il futuro dei vv. 11-14 accentuano l'inquietudine, confermando l'effettiva riuscita del golpe e gettando una luce sinistra sui fatti in corso e sulle conseguenze future («tutto sarà / risolto da quei pochi anche per noi»).

Nella prima strofa il poeta professa la propria estraneità al colpo di Stato e agli ambienti politici che l'hanno favorito, descritti attraverso immagini e un lessico che ne sottolineano la falsità e l'insidia: le riunioni segrete dei golpisti sono paragonate a un «banchetto di miele e di cicuta» dove «mazzi d'irreali fiori» nascondono pistole e le «bocche facili al bacio» dei nuovi Giuda pianificano il tradimento. Dalla seconda strofa, subentra nel poeta una crescente ammissione di colpevolezza, la sensazione di essere corresponsabile del golpe per il fatto stesso di non averlo

⁷⁰ F. Bandini, *Preistoria di Comisso*, in *Giovanni Comisso*, a cura di Nino Springolo, Firenze, Olschki, 1983, p. 66.

previsto e impedito: Bandini ironicamente imputa la mancata vigilanza al suo naturale atteggiamento sognante, rimproveratogli più volte dalla madre⁷¹, e alla sua attività poetica («O per natura distratti / che sogno enorme sognavamo, che / vacuo spartito di segni rimati?»), ma oltre a lui tutti hanno continuato a dormire nel proprio letto ignari di quanto stava avvenendo («il popolo è sempre all'oscuro»). Gli unici ad essersi accorti del trambusto sono stati due elementi della natura, il tordo che «saltava svegliato / dal frastuono dei cingoli» e il nelumbo, i cui caratteristici petali bianchi – con una moderna eziologia – sembrano manifestare lo spavento provato. La rima tra *tordo* e *sordo* evidenzia le diverse reazioni degli elementi naturali, subito messi in allerta, e degli uomini, sempre più disinteressati a ciò che succede attorno a loro⁷².

Altro testo significativo per comprendere la rappresentazione simbolica del presente è *I proverbi italiani*, la cui composizione si lega a doppio filo con la redazione della tesi di laurea su Magagnò, tanto che sul retro dell'autografo della poesia conservato a Pavia si legge il titolo dattiloscritto di un suo capitolo: «PARTE PRIMA // DALLA “SNATURALITE”». Il titolo *I proverbi italiani* è mutuato dal quadro di Pieter Bruegel il Vecchio *I proverbi fiamminghi*, di cui parla Robert Curtius a proposito della ricca tradizione medievale e moderna del *topos* del «mondo alla rovescia»⁷³. Come avviene nel quadro di Bruegel, la poesia di Bandini riprende in modo distorto alcuni proverbi della tradizione popolare italiana, creando un effetto straniante tendente al grottesco.

Ora che la nostra nazione è questo riverbero
di tetti e di antenne sotto il crepuscolo,

dilatando la bocca fino a farla cigolare il
pesce piccolo ingoia il cetaceo

e un pezzo di lardo semovente stacca con un
morso lo zampino alla gatta.

Dio non vorrebbe, eppure le foglie dei viali
si muovono.

Chi l'ha fatta sorride sotto i baffi protervo e
non si aspetta un bel niente.

⁷¹ «Oh, se me lo diceva mia madre da bambino / vedendo quante volte rimanevo deluso! / E che a rubarmi gli occhi bastava il fuso / d'una libellula o il lampo verdino // del càrabo; che gli occhi avevo sempre / fissi al di là di quello che si vede / e d'improvviso mi batteva alle tempie / una qualche stranita febbre o fede; // “tu continua a mangiare solo pappa di sogni”, / diceva, “e avrai deboli denti, / sarai deriso e sgambettato ad ogni / tuo passo sulla terra dei viventi!”» (F. Bandini, *Quando partono i treni*, MG, vv. 1-12).

⁷² Nell'articolo *Una città come Itaca*, per spiegare come la disattenzione dei cittadini lasci la possibilità ai cattivi amministratori di rovinare una città, Bandini utilizzerà proprio l'immagine dei ladri che agiscono indisturbati di notte mentre la gente dorme: «I ladri che rubano un'intera città, al contrario di quelli che operano da ladri in altri campi, non hanno bisogno di agire di soppiatto o col favore delle tenebre. Essi contano su una serie di circostanze favorevoli, tra le quali la distrazione dei cittadini» (F. Bandini, *Una città come Itaca*, «Il Gazzettino», 9 gennaio 1992).

⁷³ La traduzione italiana del volume di Curtius è del 1992, ma sicuramente Bandini leggeva la traduzione francese del 1956, citata ad esempio nel saggio *Lingua e cultura nella poesia pavana*, «Odeo olimpico», VIII, 1969-1970, p. 62.

Oh, i nostri bambini singhiozzano perché
c'è un cane che abbaia e che morde.

Spuntano grattacieli, accampano smalti nel-
l'aria, ed è il tempo che Berta filava.

Esce una rondine dalla polaroid, attraversa
i piovvaschi e fa primavera.

Chi ha pietà delle nostre scarpe leggere e del
nostro cervello grosso?

È venuta l'età dei fiori glaciali, quando la
genziana tremerà sull'orlo di conche moreniche

e le stelle troveranno sostegno sulle nostre
spalle ormai stanche, noi affranti saremo il ba-
stone della loro crudele giovinezza.

I proverbi italiani a una prima lettura appare un *divertissement* letterario capace di sviluppare un discorso coerente attraverso la tecnica del *collage*, secondo uno schema che il poeta tenterà anche in *Studi classici* e *Ossido nell'ottone* (entrambi de *La mantide e la città*). Quasi ogni versetto riprende un noto proverbio italiano rovesciandone il senso: «pesce grande mangia pesce piccolo» (v. 2); «tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino» (v. 3); «non si muove foglia che Dio non voglia» (v. 4); «chi la fa l'aspetti» (v. 5); «can che abbaia non morde» (v. 6); «non sono più i tempi che Berta filava» (v. 7); «una rondine non fa primavera» (v. 8); «scarpe grosse, cervello fino» (v. 9); «essere il bastone della vecchiaia» (v. 11). La saggezza codificata dalle generazioni passate nei proverbi è rovesciata dalla società neocapitalista, rappresentata per metonimia dalle antenne dei televisori e dai grattacieli. La stabilità e l'ordine del passato lasciano spazio così a un presente inquietante e spaesante, caratterizzato dal gelo («È venuta l'età dei fiori glaciali») e da un senso di oppressione che grava sulle gracili spalle del poeta («le stelle troveranno sostegno sulle nostre spalle ormai stanche»).

Il rovesciamento della saggezza popolare può far ricordare i *Proverbi dell'Inferno* contenuti nel *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno* di William Blake, basati sul ribaltamento della morale cristiana, «anti-proverbi» che «a differenza della maggior parte dei proverbi popolari tendono soprattutto a sconsigliare ogni tipo di prudenza»⁷⁴. Secondo lo stesso Blake i *Proverbi dell'Inferno* permettono di cogliere la natura dell'Ade meglio di qualunque possibile descrizione:

Così come i detti che s'usano in una nazione ne designano il carattere, allo stesso modo i Proverbi dell'Inferno renderanno palese la natura della sapienza Infernale meglio di una qualsiasi descrizione di edifici e abbigliamenti.⁷⁵

⁷⁴ Roberto Sanesi, Note ai testi, in William Blake, *Libri profetici*, a cura R. Sanesi, SE, Milano, 1997², pp. 173-174.

⁷⁵ W. Blake, *Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno*, in Id., *Libri profetici*, cit., p. 25.

Anche *I proverbi italiani* descrivono la realtà italiana senza soffermarsi sui dati più immediatamente percepibili, quali «la descrizione di edifici e abbigliamenti», ma riscontrando il sintomo dei cambiamenti del tempo nel rovesciamento della morale popolare. Alcuni di questi proverbi distorti, come le foglie dei viali che si sottraggono all'onnipotenza di Dio, o il colpevole che «sorride sotto i baffi protervo e non s'aspetta un bel niente», assumono l'aspetto di «metafore dell'inquietudine». Ma più che da Blake, come detto, lo spunto paremiologico viene soprattutto dalla lettura del paragrafo di Curtius dedicato al “mondo alla rovescia”, contenente una rassegna e una riflessione sul valore degli *adynata*, usati nella letteratura occidentale proprio come strumento di critica della società contemporanea.

Nella poesia carolingia gli *adynata* virgiliani costituiscono dunque uno stimolo. Teodulfo li intreccia con descrizioni di attualità; ma tutto rimane ancora all'interno della cornice virgiliana. Siamo nell'*aetas vergiliana*, come la definì il Traube. Poi, nel XII secolo, a Virgilio si affiancava anche Ovidio e gli autori latini di satire. Il rigoglioso sviluppo culturale provoca una nuova autocoscienza; si osa sottoporre il proprio tempo a una critica approfondita. La degenerazione della Chiesa (Girolamo, Agostino, Gregorio), il decadere del monachesimo (Benedetto; la vita contemplativa di Maria contrapposta a quella attiva di Marta), persino la classe contadina, divengono oggetto di critica. Lo schema dell'*adynaton* antico serve alla deplorazione e alla censura della società e dell'età contemporanee. Dall'enumerazione degli *impossibilia* nasce il topos del «mondo capovolto» [...].

Il quadro di Brueghel noto col titolo *Proverbi fiamminghi* presenta pittoricamente un «mondo capovolto» costituito da *impossibilia*; P. Fruytiers ne trasse poi un'incisione con due versi di accompagnamento che rispecchiano «il significato annesso da Brueghel all'insieme del quadro»: *Par ce dessin il est montré / Les abus du monde renversé*.⁷⁶

In un articolo del 1976 dedicato alla poesia di Magagnò (probabilmente estrapolato dalla tesi di laurea) Bandini dimostrava di essere a conoscenza di queste esemplificazioni di Curtius, che sono riprese senza indicarne la fonte.

Il tema topico dei «danni d'amore» offre al Magagnò la possibilità di disegnare, servendosi di proverbi e motti popolari, una mappa delle situazioni umane che si risolvono in sconfitte, in perdite vanificanti. Appaiono figure dell'*adynaton* o «impossibile» [...] e ossimori [...]. Ma tutto è visto come in una stampa del *Mondo alla rovescia*; con un rovesciamento, anzi, della saggezza paremiologica popolare che ricorda il quadro di Breugel *I proverbi olandesi* (e l'altrettanto nota incisione che ne trasse il Fruytiers e che porta questo distico: “Par ce dessin il est montré / l'abus du monde renversé”).⁷⁷

Questi riferimenti sono contenuti nel cappello introduttivo di una poesia in terzine di Magagnò, rinominata da Bandini *Il mondo alla rovescia dell'amore*, che enumera in ogni strofa i comportamenti insensati cui conduce l'amore, alcuni dei quali rovesciano dei proverbi.

⁷⁶ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 112-3.

⁷⁷ F. Bandini, *I versi pavani del Magagnò*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 237.

Saiu, brigà, che consa ch'è l'Amore?
Un muzzar l'alegrisia e correr drio
a la suò duogia, al festubio, al brusore;

un crer pì tosto a 'n tosatel sbeccio
che no se fa al guagnìlio, e co a crezì
che 'l sea leal, l'è pezor ca un zodio;

un ustinarse d'aspietar un di
che porta via de giagni purassé
e po' va in sùsio e non torna mè pì;

un saer certo d'aer somenè
fromento o fava e vér che 'l nassa po'
luogio, russe e broegia smissè;
[...]⁷⁸

Il modello di questa poesia di Magagnò e in genere la tradizione del «mondo alla rovescia» (di cui grande interprete fu anche Arnaut Daniel) possono aver agito su Bandini a tal punto che il versetto lungo adottato nei *Proverbi italiani* può essere considerato la versione moderna dello schema in terzine incatenate del poeta dialettale: comune a entrambe le poesie è infatti una struttura basata sulla ripetizione di molte immagini, racchiuse ciascuna all'interno di una strofa (nel caso del Magagnò) o di un versetto (nel caso di Bandini).

I proverbi italiani coniugano dunque la tematica civile alla ripresa di un *topos* medievale, dimostrando due principi cari a Bandini: la possibilità di parlare del presente senza immergersi nella *palus putredinis*, ma mantenendo un distacco critico; il tentativo di rinnovare lo strumento poetico traendo spunto dalla tradizione e affidandosi alle risorse che essa può offrire.

Nella poesia *Se a Natale* l'inquietudine e la violenza contagiano anche le festività natalizie: come in un incubo, i suoi simboli più caratteristici, la «neve sui rami», la gente che passeggia coi doni, il «coro di bambini», lo scricciolo che si aggira alla ricerca del cibo sembrano squarciare il velo di finzione che li ricopre diventando simboli negativi («cancro nella laringe») o veicolo di una generale e inaspettata esplosione di aggressività.

Se a Natale la neve sui rami
fosse davvero bioccolo ala fiore
e non cancro nella laringe,
burrasca e solitudine fra i molti,
la gente che si finge
educato violino
non avrebbe in mano pacchetti,
non lacrime agli angoli degli occhi,
ma pistole e bandiere;
un coro di bambini

⁷⁸ Riporto la trascrizione di Bandini delle prime quattro strofe (ivi, p. 237).

sputerebbe dalle grondaie
spegnendo le false lumiere;
e lo scricciolo
che scende dalle colline e si rotola
tra i mirti cittadini
perforerebbe come una pallottola
mille petti supernutriti.

La poesia si snoda in un unico periodo ipotetico della possibilità, formato da una protasi iniziale (vv. 1-4) e da tre apodosi correlate tra loro («avrebbe [...] sputerebbe [...] perforerebbe»): se la neve che a Natale ricopre i rami degli alberi corrispondesse alle immagini di vera gioia vissute nell'infanzia («bioccolo ala fiore») e non servisse solo a mascherare i mali della società contemporanea (le disparità sociali, la solitudine di fondo delle persone), allora la violenza latente che si nasconde dietro i *pacchetti* e i buoni sentimenti avrebbe libero sfogo e «la gente che si finge / educato violino» impugnerebbe «pistole e bandiere», i bambini sputerebbero sulle «false lumiere» del Natale⁷⁹ e lo scricciolo, sceso in città alla ricerca di qualche briciola, sfogherebbe il suo istinto perforando «come una pallottola / mille petti supernutriti». Si noti qui, per il consueto rapporto dialettico tra lessico poetico e realistico, la compresenza nella scena finale di una reminescenza pascoliana (lo scricciolo che «si rotola», simile a quello che «ruzzola» ne *L'uccellino del freddo*) e la forma assoluta dell'aggettivo *nutrito* ottenuta mediante il prefisso *super-* tipico del parlato (*supernutriti*)⁸⁰.

L'«impegno paradossale» e utopistico di Bandini nei suoi risultati migliori si coniuga alla ripresa di un'ottica volutamente infantile e ingenua, che – come osservò Giudici – esprime metaforicamente il senso di ingiustizia e impotenza vissuti dall'autore: «La forza e la “furia” di questa poesia sono spesso nel suo essere inerme consapevolmente, nella scaltra “ingenuità” di certi suoi esclamativi a volte collegabili a un certo remoto Erba». Nella sezione *Spade di legno* esempi lampanti di «scaltra “ingenuità”» sono la poesia eponima dedicata al padre e i due testi pubblicati sui «Quaderni Piacentini», *Quello che è vietato* e *Passeggiata primaverile...*, accomunati dalla rabbia e lo sdegno nei confronti delle *canaie* che opprimono il mondo. Il contenuto sociale delle due poesie non va separato dall'orientamento della rivista che esprimeva gli ideali della “Nuova Sinistra”, condannando duramente il capitalismo e l'imperialismo americano e interessandosi sul

⁷⁹ Gli sputi dei bambini diventano gesto di ribellione contro il falso perbenismo borghese anche in *Ricordando nel nuovo evo la zia Maria Fantato* (DCA): «Io sto ai margini e l'evo non m'inghiotte / nel suo avido imbuto, / mi apposto e (zia, ti chiedo scusa!) sputo / dalle finestre sui *revers* blu notte / dei loro bei cappotti di cachemire, sulle / spalline dai grillotti d'oro delle fanfare».

⁸⁰ Bandini userà questa forma anche nelle note alla *Palinodia* leopardiana, a commento dell'esclamazione «Fortunati color che mentre io scrivo / miagolanti in su le braccia accoglie / la levatrice!» (vv. 135-137): «*miagolanti*, di cinque sillabe, riferito allo splendore delle nuove covate umane, pronte a essere supernutrite secondo le quantità di cibo che verranno registrate dalle statistiche. Si risente dell'aggettivo il De Robertis, affermando che “lo scherno qui è fuori di posto e colpisce ingiustificatamente”; e parla “di parole che tradiscono la volontà stessa del poeta”. Si tratta in verità di *lingua* ideologicamente *intolleranda*» (in G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 289n).

piano internazionale alla guerra in Vietnam, la bomba atomica, le rivolte dei neri, la rivoluzione algerina, la Primavera di Praga, e su quello nazionale alla lotte sindacali e alla nascita del Movimento studentesco⁸¹. «Quaderni piacentini» oltre alla politica si interessò sempre anche alla cultura, con una «lucidità» che mancava nelle altre riviste di sinistra, grazie soprattutto alla competenza dei suoi direttori, Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi, e dei suoi collaboratori.

Ma sentivo degli ostacoli alla mia “volontà di dire” nel clima poetico dentro al quale vivevo. In quegli anni mandavo poesie ai “Quaderni piacentini” e qualche volta me le ritornavano perché non le gradivano, ne volevano altre che poi pubblicavano. Ma avevano un metro di giudizio diverso, una lucidità delle prospettive anche letterarie che era molto più alta di quella della sinistra di quegli anni.⁸²

Sin dal primo numero del 1962 fino alla fine del 1967, quando di fronte all’incalzare degli avvenimenti la rivista assunse un connotato maggiormente politico, i «Quaderni Piacentini» diedero molto spazio alla poesia, assegnando un posto di rilievo a Bertolt Brecht (tradotto da Fortini e Cesare Cases) e a quei poeti italiani che diversamente dalla neoavanguardia – criticata in alcuni articoli da Roberto Roversi e Alberto Asor Rosa⁸³ – nutrivano «la fiducia che la poesia *potesse* ancora esprimere e comunicare una protesta, una tensione morale e politica, esercitare una funzione critica nei confronti della realtà sociale»⁸⁴, come Fortini, Sereni, Raboni, Giudici, Risi, Cesarano, Roversi, Majorino e lo stesso Bandini.

Quello che è vietato uscì nel fascicolo della rivista del settembre 1966, in compagnia di una piccola antologia di autori tedeschi (Brecht, Wolf Biermann, Yaak Karsunke, Günther Kunert) e di *Buio pesto a New York*, un testo di Roversi costruito con la tecnica del *collage*.

⁸¹ Bandini in una recente intervista a Fofi, già importante firma dei «Quaderni Piacentini», ha ammesso che la riflessione sull’orientamento di una rivista può recare frutto alla stessa ispirazione poetica: «Mi hai chiesto degli inediti [per “Lo straniero”], ci sto pensando. Perché a me succede anche una cosa che non dovrei rivelare a interlocutori come voi, succede che mi dico: “Goffredo [Fofi] vuole un inedito per ‘Lo straniero’, ma com’è la rivista ‘Lo straniero’? quali sono le sue posizioni, le sue preferenze?” [...] Allora mi dico: Devo scrivere una poesia che vada bene a Goffredo, a “Lo straniero”, eccetera. Che sembra una cosa artificiosissima. Mentre io ho visto che queste preoccupazioni recano frutto. Perché in realtà tu non trovi tutto dentro di te, molte cose le trovi mettendoti nel cuore degli altri» (F. Bandini, *L’onore del poeta*, cit., p. 171).

⁸² Ivi, p. 153.

⁸³ R. Roversi, *Avanguardia e avanguardismo*, «Quaderni piacentini», n. 15, marzo-aprile 1964, pp. 34-37; A. Asor Rosa, *Alcune osservazioni sulla neoavanguardia italiana*, ivi, n. 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 11-20. La rivista ospitò anche *La gestione ironica* di Giudici, che proponeva una poetica distante da quella teorizzata e praticata dal Gruppo 63 (G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., pp. 23-30).

⁸⁴ Giovanni Bechelloni, *Cultura e ideologia nella nuova sinistra*, Milano, Edizioni di Comunità, 1973, pp. 343-344 (a pp. 344-345 l’autore elenca tutte le poesie uscite nei vari fascicoli di «Quaderni Piacentini»). Per comprendere il notevole spazio assegnato nella rivista alla giovane poesia italiana, risulta interessante una riflessione successiva del direttore Bellocchio, che constatava «il clamoroso squilibrio qualitativo tra produzione poetica e narrativa» esistente negli anni Sessanta e Settanta: «A fronte di Raboni, Sanguineti, Majorino, Pagliarani, Bandini, ecc., non c’è nessuno. Se i poeti si sono trovati soli a salvare l’onore della letteratura, ciò è dovuto anche al non aver essi beneficiato dell’industria culturale, che dopo aver lasciato il segno su scrittori quali Moravia, Bassani, Cassola, Sciascia ecc., ha letteralmente fatto il vuoto nella generazione che debuttava negli anni del boom» (P. Bellocchio, *L’itinerario poetico di Giovanni Raboni*, «Quaderni Piacentini», novembre 1975, ora in *L’astuzia delle passioni*, Milano, Rizzoli, 1995; cito dall’antologia della critica contenuta in G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1998)*, Milano, Garzanti, 2000², p. 388).

Come mi tormentaste in gioventù
maledetti, canaie! Perché sono
nato in un tempo che non ha perdono
se non per chi ga schei?

E sento in alto tra gli onàri osei
fare tinno all'estate,
ma le mie mani sono scorticate,
le gambe tute rosse da le ortighe.

O mama, dighe, dighe
che no i me copa, che i me lassa stare!
Gli prometto di andare
lontano dove non darò fastidio.

Là vivrò da privato,
soffocherò borborigmi e rancori,
farò quel che i vol lori senza fumi
per la testa.

Ogni dì mangerò la mia minestra
con gli occhi dentro il piatto.
Conosco bene quello che è vietato,
che no se pole avere.

Sulla scia del precedente esempio di 2 novembre 1962 (PPP), *Quello che è vietato* riprende il modello della quartina rimata, coniugando espedienti retorici ricercati (l'uso del *capfin* e di termini elevati come *borborigmi* e la neoconiazione *tinno*) con tessere dialettali riemerse dall'infanzia. Come ha notato Baldacci, in questa poesia «le frustrazioni dell'infanzia, le costrizioni ambientali tornano alla coscienza dell'uomo adulto sotto specie dialettale»⁸⁵, con un recupero memoriale e un candore (la richiesta di aiuto alla madre, la promessa di obbedienza, la sottomissione alle regole del collegio⁸⁶) che testimoniano un'ironica rassegnazione di fronte al ripetersi delle ingiustizie sociali («Perché sono / nato in un tempo che non ha perdono / se non per chi ga schei?»), senza sprofondare negli stereotipi moralistici della poesia *engagé*.

Passeggiata primaverile durante le manovre della NATO con finta esplosione atomica, uscita nel fascicolo dell'aprile 1967, è il testo che apre *Memoria del futuro*: l'«astratto furore» vittoriniano di *In modo lampante* muta qui nell'«infantile furore» provato dal poeta e dagli scolari che durante una passeggiata assistono alle esercitazioni militari della locale base Nato, culminanti in una finta esplosione atomica. L'intera scena potrebbe essere memore del racconto *Gli Americani a Vicenza* di Parise, dedicato proprio ai soldati americani della Caserma Ederle di Vicenza, che in uno dei suoi paragrafi descrive lo scoppio di un finto ordigno nucleare⁸⁷.

⁸⁵ L. Baldacci, *Giudici e Bandini*, «Epoca», 8 giugno 1969.

⁸⁶ «Ogni dì mangerò la mia minestra / con gli occhi dentro il piatto». Nella poesia *Ottave* il poeta ricorda anche le «sorde lacrime» versate in una notte di collegio, dopo che un maestro l'aveva punito con «dodici colpi di bacchette».

⁸⁷ «Il giorno seguente avvenne lo scoppio atomico. I giornali avevano dato l'annuncio e la cittadinanza ne parlava impaziente. Una folla di automobili e di gitanti si diresse sulle colline per poter osservare dall'alto il fenomeno. Si

Uno corre da me perdendo sangue
dal naso e invocando giustizia
contro un compagno,
mentre Atlante sereno regge questa primizia
del mondo: acque terre soldati
più bambini quattordici.

Poi col finto pennacchio di magnesio
l'atomica esplose sollevando sabbia
nel marzo trasparente e zittisce
gli ultimi spari partiti
dalle linee dei Rossi o degli Azzurri.
E i miei quattordici alunni rincorrono
gli alianti dei càrabi,
puteli con lacrime e con rabbia,
con fastidiose grida.

Ma tu, pianura, bada!
tu non approfittarti della nostra pazienza,
non deridere il nostro infantile furore.
Ecco, presto il Signore arriverà,
*iudicabit in nationibus, implebit ruinas,
conquassabit capita in terra multorum.*

Zucco ha analizzato questa poesia come testo esemplare del linguaggio composito di *Memoria del futuro*, mettendo in luce il «tessuto costituito dal repertorio linguistico corrente, aperto tuttavia a presenze allotrie come l'araldico "Atlante", il burocratico "bambini quattordici", lo zoologico "càrabi", il dialettale "puteli"» e il contrasto tonale che si crea «tra l'attacco di esibita colloquialità e l'*explicit* segnato dalla *gravitas* della citazione del salmo 109»⁸⁸. Questo cambiamento di tono poteva essere interpretato come una conferma dello «strano miscuglio di serenismo e fortinismo» che Bandini aveva riconosciuto nella propria produzione⁸⁹.

Il titolo della poesia da un lato ricorda lo stile nominale giornalistico, dall'altro sembra quasi una didascalia teatrale che introduce lo sfondo su cui agiscono i protagonisti della vicenda, la scolaresca guidata dal poeta e i soldati della base Nato di Vicenza. La scena iniziale del bambino che si lamenta con l'insegnante, lamentando un presunto torto commesso da un compagno, anticipa il crescente senso di nervosismo vissuto dai bambini («puteli con lacrime e con rabbia / con fastidiose grida») e la loro richiesta di giustizia. Già in *2 novembre 1962* il volo dei *puteli* a

ebbero ripetute assicurazioni che il fungo atomico era assolutamente innocuo: doveva levarsi dal campo di aviazione ed innalzarsi oltre le colline, coprendo case, campi e boschi sotto un ombrello di fumo candido» (G. Parise, *Gli Americani a Vicenza*, in Id., *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, Introduzione di Andrea Zanzotto, Volume I, Milano, Mondadori, 1987, p. 1287). Il racconto fu pubblicato dapprima ne «L'Illustrazione Italiana» dell'agosto 1958 e quindi ristampato in un volumetto da Scheiwiller nel 1966.

⁸⁸ R. Zucco, "E Bandini?". *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, cit., p. 61.

⁸⁹ «Mi piace la sua dichiarazione di poetica fra sereniana e fortiniana; del resto può essere la chiave di lettura anche dell'ultima poesia che ha pubblicato sui "Quaderni Piacentini" che mi piace molto, perfino più di quella prossima del caro amico Giovanni Giudici a cui, del resto, l'ho detto» (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, M. Forti a F. Bandini, Milano, 16 maggio 1967, ds.). La poesia di Giudici a cui si allude è *La cattiva coscienza*.

cavalcioni sulle folaghe, minacciato dalle armi della base Nato, era emblema del pericolo di un conflitto bellico mondiale che atterriva il poeta: in *Passeggiata primaverile* Bandini riprende la contrapposizione tra colpevolezza degli uomini e innocenza dei bambini, facendosi portavoce della loro inquietudine e rabbia. La paura nei confronti del futuro assume i toni di una dura profezia, scagliata in modo solenne col ricorso al vocativo («Ma tu, pianura, bada!»), all'anafora («Ma tu [...] tu non [...] non [...]») e alla citazione biblica perfettamente integrata nel testo.

Il filone legato alla «scaltra “ingenuità”» dell'autore culmina, nella poesia *Spade di legno*, col rimpianto del mondo dell'infanzia e della «sapienza di favole» appresa dal padre, di cui il poeta ricorda la prematura scomparsa (una versione precedente del titolo era *Anniversario del padre*).

Spade di legno non mi servono più
 perché bisogna uccidere davvero.
 E *uno due tre*
 le stelle sono a me, io sono a te
 e tu sei morto,
 filastrocche non ho scorto
 sulla mia via né sapienza di favole
 come tu m'insegnasti.
 Ho distrutto forcelle ed elastici,
 fionde non mi servono più
 perché nell'aria fischiano pallottole.
 E *uno due tre*
 le stelle che si spostano sul tetto
 la tua corona intrecciano di re;
 e più non sono solo sul mio letto,
 più non pavento la notte ma il rombo
 di questo mondo
 da cui veloce uscisti.

Nel componimento convivono due tonalità opposte che si intrecciano tra loro, il ritmo da filastrocca dei vv. 3-4 e 12-14 (con rime tra monosillabi) e quello funebre segnato dall'anafora dei vv. 1 e 10 («Spade di legno non mi servono più», «fionde non mi servono più»⁹⁰) e dalla rima *morto:scorto* dei vv. 5-6, già presente nella canzone di Dante in morte di Beatrice «Lo doloroso amor che mi conduce...», da cui potrebbe derivare anche la forma letteraria *pavento* del v. 16.

Quel dolce nome, che mi fa il cor agro,
 tutte fiate ch'i' lo vedrò scritto
 mi farà nuovo ogni dolor ch'io sento;
 e de la doglia diverrò sí magro
 de la persona, e 'l viso tanto afflito,
 che qual mi vederà n'avrà pavento.
 E allor non trarrà sí poco vento
 che non mi meni, sí ch'io cadrò freddo;
 e per tal verrò morto,

⁹⁰ Affine al ritornello «non c'è più nessuno» dell'altra poesia dedicata al padre, il testo n. 19 di *Per partito preso*.

e 'l dolor sarà scorto
con l'anima che girà sí trista;
e sempre mai con lei starà ricolto,
ricordando la gio' del dolce viso,
a che niente par lo paradiso.⁹¹

La poesia esprime la consapevolezza, già dichiarata nel finale di *Mia madre cuciva tomaie* (PPP), che «tagliato il cordone di letizia / che ci legava ai giorni dell'infanzia, / conquistare la propria anima d'uomo / significa ferire»: il passaggio dall'infanzia all'età adulta avviene proprio con la comprensione della natura tutt'altro che pacifica della vita, segnata dalla prevaricazione e dalla perdita delle persone care. *Spade di legno* diventa così un mesto e doloroso addio ai simboli dell'infanzia, ai suoi giocattoli (spade di legno, fionde) e alla «sapienza di favole» insegnata dal padre⁹², inutili contro le pallottole e le logiche di potere della realtà.

L'evoluzione della tematica civile sin qui descritta si associa a una ininterrotta riflessione sulla poesia, sul suo ruolo sociale e sui compiti che le potevano essere assegnati in relazione al presente: una prima riflessione su questi aspetti è contenuta in *Suffissi in -zione*, che secondo Luigi Baldacci rivela il «rapporto tra invenzione linguistica e conoscenza della realtà» che anima la ricerca dell'autore, attraverso «un epigramma contro uno dei tanti, poeti e scrittori, che oggi *scrivono male* per inseguire il miraggio di un'espressione scientifica»⁹³. I «suffissi in -zione» del titolo fanno riferimento alla terminologia di carattere scientifico (appartenente allo strutturalismo, alla semiotica, alla psicanalisi) che negli anni Sessanta sempre più abbondava nel campo poetico a causa dell'errata percezione che la poesia per essere moderna dovesse avere il «sussidio di discipline filosofiche o politiche»⁹⁴.

Un formicaio di suffissi in -zione
ha invaso la tua pagina,
vermiforme festone, grattugiata
polvere di tarlo.
O Babele di pietra, ritrovarti!
dove ogni grido confuso era in gara
col cielo. Noi non siamo
che ripetitori dell'arcano
processo da cui nacquero le lingue,
ma linfatici, deboli di sguardo,
coi pugni che non sanno stringere un'arancia
o controbattere un'offesa. Un giorno
delle parole che noi vergammo

⁹¹ D. Alighieri, «Lo doloroso amor che mi conduce...», vv. 15-28, in Id., *Rime*, cit., pp. 68-69.

⁹² La contrapposizione tra la leggerezza dell'infanzia e la pesantezza dell'età adulta era ancora più chiara nelle fase redazionale di questo componimento, dove la «sapienza di favole» è il risultato di un intervento correttivo che parte da «sapienza leggera / e favolosa» e passa per «sapienza leggera / di favolette».

⁹³ L. Baldacci, *Giudici e Bandini*, cit. (il corsivo è di Baldacci).

⁹⁴ F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 25.

cercheranno i posteri l'orma
in scienze defunte. Eppure vivemmo il sole
e il diluvio, vedemmo
estinguersi la specie del merlo acquaiolo,
e nell'albore pre-storico armi abbattere
giovani teste asiatiche.

Le immagini dei vv. 1-12 descrivono in chiave simbolica la crisi della poesia, messa a confronto con un passato mitico «dove ogni grido confuso era in gara col cielo». Nel riferimento alla Torre di Babele del v. 4 «Bandini non vede l'aspetto biblico della confusione delle lingue, ma quello poetico della libera, assoluta invenzione»: «Babele di pietra» esprime dunque «la profonda nostalgia vichiana» per un tempo in cui «le parole, allora sì, erano veramente pietre»⁹⁵, per un'ideale età dell'oro della poesia, in cui il linguaggio era capace di esprimere significati puri, non corrotti dall'uso del tempo.

Al rimpianto della stabilità linguistica del passato, in cui le parole erano pietre e potevano fare a gara col cielo (la lezione precedente di «ogni grido confuso» era «ogni nuova parola»), segue nei vv. 7-12 la constatazione della «instabilità» e del «mutamento» della lingua poetica del Novecento⁹⁶ attraverso immagini simboliche della debolezza dei nuovi poeti che, lontani epigoni della freschezza e audacia primigenia, risultano ormai incapaci di sostenere la vista dell'assoluto e di sfidarlo, «coi pugni che non sanno stringere un'arancia / o controbattere un'offesa». Corazzare la poesia con altre discipline o ideologie può sembrare un'intelligente strategia, ma quando questi saperi e ideologie diventeranno «scienze defunte», i posteri potranno comprendere solo «l'orma», solo una versione semplificata «delle parole che noi vergammo»⁹⁷: come si comprende dall'autografo della poesia, dai «libri ormai consunti dalle risse» sarà possibile afferrare solo il «significato pallido» delle esperienze di vita che avevano suscitato la poesia, «il contesto nato da vissuto ardore e schietto sempre».

Per citare un articolo dello stesso Bandini, *Catastrofe e resurrezione*, la sua preoccupazione è sempre stata quella di «testimoniare il proprio tempo senza la congerie di parole difficili e astruse, sulle quali gli uomini del futuro non riusciranno a raccapezzarsi», evitando per l'appunto le parole in *-zione*, i termini ripresi con forza da altre discipline:

⁹⁵ L. Baldacci, *Giudici e Bandini*, cit. Viene qui espresso lo stesso rimpianto per stagioni poetiche passate confessato nel finale di *Sermone* (IML): «Il poeta si scusa del suo male. / Molesto il pensiero l'assale / d'un'altra età dove il grano era biondo / e resina era il mondo / stillante dalla scorza delle pagine».

⁹⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Bandini Fernando, F. Bandini a M. Forti, Vicenza, 16 ottobre 1966, ms, cit.

⁹⁷ In questa riflessione catastrofica sulla perdita di significato a cui erano destinati i valori e le ideologie, si nota una certa componente di fortinismo: «I valori / che dicevi di credere e qualche volta anch'io / avranno nuovi nomi e i vecchi nomi / saranno tristi e belli come le canzoni dei vinti, / come le canzoni dei vinti insorti che a sera / sui nostri giradischi distrassero noi dall'orrore / e dalla verità. Vedranno con studio e pietà / quello che ci congiunse ai nemici, nemici a noi stessi / appariremo. Dai vetri dei musei guarderanno i giardini / alti di luce e ai muri la nostra rosa dipinta» (F. Fortini, *Il museo storico, Una volta per sempre*, vv. 5-14, in Id., *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, cit., p. 236).

Viviamo in un'epoca forsennatamente metaforica. Se c'è stato un grande scienziato che ha scritto cose inedite e meravigliose sulle rane, le sue prospettive e il suo linguaggio qualche anno dopo saranno applicate al mondo dei rapporti politici. È successo, nei decenni passati, con la linguistica. *I nuovi orizzonti della linguistica (e la sua terminologia) erano applicati allo studio della psiche, alla descrizione del discorso poetico, alla moda, ecc. Un'immensa, vischiosissima pappa*, di fronte alla quale la lava che scende dall'Etna verso Zafferana è un semplice cucchiaino di miele. *Si deve legittimamente diffidare di chi assume il linguaggio di altre cose per spiegare altre cose*. Ogni realtà possiede i suoi nomi che possono sembrare logori, canuti. [...] *Lo smalto delle nostre parole deve trarre la sua efficacia dalla rugosa evidenza dei dati della realtà, e misurarsi con questa*. Invece gran parte del mondo moderno parla per metafora, con riferimento (e ammiccamento) a una disciplina diversa da quella di cui si sta parlando. Quelli che parlano in maniera «difficile» [...] altro non sono che miscelatori di linguaggi diversi, assunti a un forte livello di metaforizzazione. E intanto la sedia protesta, angosciata, perché vuole restare sedia, e la gallina perché vuole restare gallina.⁹⁸

La frase «Lo smalto delle nostre parole deve trarre la sua efficacia dalla rugosa evidenza dei dati della realtà, e misurarsi con questi» permette di comprendere il passaggio logico che unisce le immagini iniziali di *Suffissi in -zione* con quelle dei vv. 15-19: l'elenco finale esprime proprio la «rugosa evidenza dei dati della realtà» (rivisitazione della rimbaudiana *réalité rugeuse*), per cui l'estinzione del merlo acquaiolo testimonia lo «strazio [...] per la fine improvvisa in Italia del mondo rurale, la violenza che ha operato su di esso la civiltà industriale»⁹⁹, mentre le «giovani teste asiatiche»¹⁰⁰ abbattute alludono alla guerra in Vietnam e più in generale alle vicende internazionali. La riflessione finale di *Suffissi in -zione* anticipa e motiva la silloge *Lapidi per gli uccelli* del 1973, che intende offrire ai posteri una lucida testimonianza del presente, mediante piccoli fotogrammi sulla devastazione della natura e l'alienazione dell'uomo¹⁰¹.

L'osservazione del presente dalla prospettiva delle generazioni future («Un giorno / delle parole che noi vergammo / cercheranno i posteri l'orma / in scienze defunte») rappresenta la prima formulazione della «memoria del futuro» che dà il titolo alla raccolta. In alcuni interventi legati all'opera di Piovene, il poeta ha riflettuto indirettamente sul valore di questa espressione: in un'età segnata da una diffusa «eclissi della memoria»¹⁰², secondo Bandini la poesia e in generale l'arte devono descrivere e interrogarsi sul presente col filtro della memoria e della lontananza.

⁹⁸ F. Bandini, *Catastrofe e resurrezione*, «Il Gazzettino», 16 aprile 1992.

⁹⁹ G.L. Beccaria, *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Milano, Rizzoli, 2013.

¹⁰⁰ Cfr. l'articolo *Il cacciatore di teste*, «Quaderni piacentini», n. 27, giugno 1966, pp. 40-41: «Traduzione di un articolo comparso il 5 aprile 1966 in "The Detroit News". Vi si narrano le gesta di un cacciatore di teste Vietcong che da solo in 17 anni ha ucciso 1.054 comunisti (denominati "ribelli" dal giornale americano), riscuotendo dal governo di Saigon 10 dollari per ogni nemico ucciso» (G. Bechelloni, *Cultura e ideologia della nuova sinistra*, cit., p. 132).

¹⁰¹ Per la continua riflessione sul presente in relazione al futuro si legga anche la parte finale di *Catastrofe e resurrezione*: «Però anche le lucciole possono uscire dalla gabbia della metafora dove le ha rinchiuso un noto intervento di Pasolini. La speranza sarà una virtù teologale, come dicono, ma è soprattutto una virtù empirica. Si può andare in un luogo dove ancora ci sono le lucciole, catturarle in una scatola e portarle nei nostri luoghi di un tempo in un tentativo di ripopolamento [...]. Non sarebbe forse il modo (magari i posteri ci dedicheranno una strada come ripopolatori di lucciole) di testimoniare il proprio tempo senza la congerie di parole difficili e astruse, sulle quali gli uomini del futuro non riusciranno a raccapezzarsi?».

¹⁰² F. Bandini, *Una città come Itaca*, cit.

Rileggere i modi del rapporto di Piovene con la sua città natale significa allora anche questo: seguire un filo d'Arianna che ci riporti fuori dal labirinto immemoriale nel quale ci siamo smarriti. Non si tratta di ritrovare il passato né di guardare il passato con lo sguardo degli eruditi o con l'atteggiamento dei conservatori.¹⁰³

Il poeta vicentino tornerà sull'argomento in occasione dell'inaugurazione dell'Archivio degli Scrittori Vicentini:

L'Archivio, nelle nostre intenzioni, doveva costituire un castello della memoria, perché è uno dei segreti della letteratura di vedere anche il presente come memoria e affacciarsi trepidamente al futuro come se lo stesse ricordando. Chi più di Piovene, quando maggiormente sembrava preso dalla necessità formale di catturare il vero nei lucidi cristalli della scrittura, aveva teorizzato il potere della memoria, senza la quale non si dà scrittura letteraria ma nemmeno possono sopravvivere villaggi città Stati? In una pagina di *Inverno di un uomo felice* Piovene scrive: "L'arte è sempre memoria; si descriva anche un avvenimento presente, anche nel modo più diretto, quella descrizione ha un valore se viene a galla da lontano, pari a un oggetto che si stacchi dal fondo di un pozzo; i così detti contenuti attuali risplendono solamente quando sembrano evocazioni o rievocazioni..."¹⁰⁴

Altre poesie di *Spade di legno* legate al principio della «memoria del futuro» sono *Qualcosa come*, *Memoria del futuro* e *I secondi fini*. Se *Allora* esprime la gioia della creazione poetica¹⁰⁵, *Qualcosa come* confessa l'insoddisfazione per il mancato miracolo, l'amarezza per non aver saputo afferrare quella verità che a un tratto era sembrata a portata di mano. Al poeta non rimane che la speranza di pensare al futuro, ma la sua mente, gravata dal peso della storia come una farfalla inchiodata a uno spillo, non può volare.

Qualcosa come
un'imprevista congiuntura d'astri
ed ecco tutti i conti da rifare,
tutta la verità da riscoprire.

Potesse almeno la mente librarsi
verso le nuove stelle di domani,
vedere in trasparenza gli abitati
del futuro, le fraglie felici.

Ma come una farfalla
inchiodata a uno spillo da entomologo
si dibatte convulsamente e perde
la bella porpora.

Tra quattro muri spaventato
dal vento delle ali cosa fare?

¹⁰³ Id., *Piovene e Vicenza*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*. Atti del Convegno di Studi, Vicenza, 24-26 novembre 1994, a cura di Stefano Strazabosco, Venezia, Marsilio, 1996, p. 18.

¹⁰⁴ Id., *Lo scrittore e l'intellettuale*, «Il Giornale di Vicenza», 18 novembre 1999.

¹⁰⁵ «Allora le parole escono / staccate dai vizi del cuore / e senza il più piccolo tremito / s'inalbera la pagina. // Allora spremiamo il succo / dei significati, ciliegie / che non si presumono ricche / di nobile sangue. // Allora non c'importa se il polso / accelera o no il battito / perché da dentro tutto quanto è nato, / il latrato, la tromba d'aria e il lampo».

Declinare i nomi di una volta, scusarsi?
Esita sullo spigolo il mio dado

e dai vetri intanto vedo sagome
schiacciate da una corsa troppo veloce,
madri nervose che alzano la voce
e picchiano i bambini.

L'immagine iniziale, anche a livello sintattico, riprende un'analogha scena di PPP 9: «e prima di andare a letto spiavo le stelle, se ci fosse tra gli astri un indizio, / *qualcosa come* un tremore insolito nelle loro gocce di luce». Se nell'infanzia dominava la paura di una punizione divina, qui il poeta confessa la fallita comprensione della realtà, che lo obbliga a riprendere il proprio lavoro da capo («tutti i conti da rifare, / tutta la verità da riscoprire»). Dopo questo smacco, la seconda strofa contiene il desiderio di «librarsi / verso le nuove stelle di domani», ossia «di vedere anche il presente come memoria e affacciarsi trepidamente al futuro come se lo stesse ricordando», futuro che qui viene simboleggiato dagli «abitati del futuro» e, con ricercato anacronismo, dalle «fraglie». Ma questo volo verso il futuro, così come l'osservazione delle stelle, non deve essere inteso come una fuga dal presente, bensì dal «fondo terra» (la *pianura di Passeggiata primaverile?*), come Bandini ha specificato in una recente intervista:

Non dal presente, ma dal fondo terra. È l'idea di uno che ha forte attenzione per la storia e che vive anche in poesia certi contenuti della storia del Novecento, ma che vede questa storia sempre attorniata da una più grande vastità. Noi crediamo di conoscere il mondo dentro il quale operiamo, ma c'è sempre qualcosa che rimane sconosciuto e queste entità – stelle, comete, spazi – sono, in qualche maniera, i segnali di quello che non conosciamo.¹⁰⁶

L'illusorietà di questo sogno è affidata, oltre che alle parole, anche alla sintassi, che riprende il congiuntivo ottativo del grande stile novecentesco: «Potesse almeno la mente librarsi», cui fa eco il «Potessi superare il mio tempo» de *I secondi fini*, è confrontabile con analoghe costruzioni montaliane, come il «Potessi almeno costringere» che apre l'ottavo movimento di *Mediterraneo*¹⁰⁷.

Nella terza strofa l'avversativa e l'immagine gozzaniana della farfalla inchiodata a uno spillo esprimono il fallimento di questo tentativo, causato dal peso opprimente della storia. Le ultime due strofe descrivono allora i tentennamenti del poeta («Esita sullo spigolo il mio dado»¹⁰⁸), incerto tra

¹⁰⁶ *Intervista a Fernando Bandini*, in Laura Crosara, *Natura e storia nella poesia di Fernando Bandini*, Università di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in filologia e critica letteraria, Relatore: prof. Francesco Zambon, a.a. 2007/08, pp. 345-346.

¹⁰⁷ Anche l'ottavo movimento di *Mediterraneo* contiene l'ammissione di un fallimento, che nel caso di Montale si legava al sogno di un'unione simbolica di natura ed arte: «Potessi almeno costringere / in questo mio ritmo stento / qualche poco del tuo vaneggiamento: / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare: - / io che sognava rapirti / le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono» (E. Montale, *Potessi almeno costringere...*, *Ossi di seppia*, vv. 1-8, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 58).

¹⁰⁸ Metafora confrontabile con la montaliana «il calcolo dei dadi più non torna» (Id., *La casa dei doganieri*, *Ossi di seppia*, v. 9, ivi, p. 162).

la fedeltà alla «perfezione dell'ordine» del passato («declinare i nomi di una volta») e il senso di colpa della poesia («scusarsi?»), mentre il mondo e le *sagome* attorno a lui sono attratte in un vortice dominato dalla fretta e dalla tensione, che le madri sfogano sui figli.

Collocata di seguito all'ironico trionfo della morte di *Parco pubblico* («Faremo festa alla morte / che vegetali e uomini inghiotte. / Ma quante belle bandiere / spalancheranno le scoppiettanti ali / nelle future sere!»), la poesia *Memoria del futuro* raffigura il presente osservandolo in modo straniato, come si trattasse di un futuro lontano: qui ritrova scarti del passato, un vasetto di *nipiol* che rotola da mucchi di immondizia (presente anche in *Sì, ancora la neve* di Zanzotto¹⁰⁹) e una natura devastata, simboleggiata dal «nero girasole» privo di petali.

In questo posto ci sono già stato
nel duemilasettanta.
Riconosco il vasetto di nipiol
rotolato dal mucchio
e il nero girasole del deposito
dalle ciglia strappate.

Per ricordare il lontano futuro
dovrei tenere leggera la penna:
boves separeba alba pratalia araba,
le carte assorbenti non si usavano più,
l'inchiostro Waterman si era seccato
da più di cent'anni.
Vita senza crepe né colpe!
I poeti scrivevano di te
tagliati i nodi gordiani bruciate
le vecchie carte.

Il proposito di «affacciarsi trepido al futuro come se lo stesse ricordando», contenuto nella prima strofa, è interrotto dalla riflessione metapoetica dei vv. 7-8 («Per ricordare il lontano futuro / dovrei tenere leggera la penna»), che dichiara nuovamente una poetica della leggerezza. Il riferimento alla scrittura e in particolare alla *penna* porta alla citazione del noto indovinello veronese e di alcuni strumenti di scrittura tipici negli anni Sessanta, le «carte assorbenti» e «l'inchiostro Waterman» per la penna stilografica. Bandini immagina un futuro in cui la vita sia «senza crepe né colpe», che il poeta può celebrare dopo aver tagliato i «nodi gordiani», le complesse questioni che avevano soffocato la poesia precedente, le «vecchie carte» ormai bruciate e dimenticate, affini alle «scienze defunte» di *Suffissi in -zione*.

Nell'ultimo testo della sezione, *I secondi fini*, Bandini riflette sugli obiettivi cui può aspirare la sua poesia: nonostante alcuni «ingenui slanci», egli sa bene che non potrà mai imitare il volo del gallo cedrone, simbolo di splendore inarrivabile. Il riferimento a questo uccello può essere inteso

¹⁰⁹ «plasmon nipiol auxol» (A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve, La Beltà*, v. 53, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 274).

come un *senhal* del maggior poeta italiano del Novecento, Eugenio Montale, che nella *Bufera e altro* gli ha dedicato una nota poesia: la seconda parte de *I secondi fini* riprende forse uno dei temi principali de *Il gallo cedrone*, la speranza di rinascita affidata alla poesia.

Calcolo i tempi, li stringo
ai collaudati moduli,
alle occasioni attendibili.
E nessuna partenza senza handicap
e nessuna parola
senza secondi fini.
Ma se volessi imitare il salto
del gallo cedrone
in procinto di alzarsi da terra
chi mi prenderebbe in parola?
Un vaso che contenga
le meningi sotto spirito di Goethe
non basta a fermare l'in-folio
di un'epoca piena di vento.
Dopo l'ingenuo slancio
rimango librato a metà,
ciò che pareva un dono celeste
diventa pesante.
Potessi superare il mio tempo,
atterrerei a una luce staccata
dal groviglio dei giorni;
ma non mi è concesso che un tenue
lampeggio, segnale
a probabili posteri.
Mi è vietato, gallo cedrone,
il fragore delle tue penne
sul limpido abisso.

Andrea Acri ha sottolineato la sapiente «regia sintattica» de *I secondi fini*, abile ad assecondare i diversi «momenti diegetici e tematici» attraverso alcune «cellule» stilistiche appartenenti al Montale degli *Ossi di seppia*: oltre alla struttura anaforica iniziale, alle consuete avversative che scandiscono il passaggio dall'illusione alla realtà e all'interrogativa retorica dei vv. 7-10, si nota al v. 22 la correlazione «non... che» («non mi è concesso che un tenue»), a proposito della quale lo studioso cita alcuni esempi montaliani come «Ed invece non ho che le lettere fruste dei dizionari»¹¹⁰. Appartenenti ai «collaudati moduli» della lirica novecentesca sono anche il vocativo finale e il congiuntivo ottativo del v. 19 («Potessi superare il mio tempo»), che richiama nuovamente l'ottavo movimento di *Mediterraneo* («Potessi almeno costringere»).

I primi sei versi esprimono con una rapida rassegna l'ideale poetico di Bandini, il proposito di inseguire il binomio goethiano di «poesia e verità», di coniugare i «collaudati moduli» della tradizione (che ricordano il «bel modulo» di cui parla Zanzotto in *Sì, ancora la neve*) a una sincera

¹¹⁰ Le citazioni di Acri sono tratte da A. Acri, *È primavera, Bandini!*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, cit., p. 43.

adesione alle «occasioni attendibili» della realtà, senza alcun *handicap* né «secondi fini», senza cioè sensi di colpa bensì con l'ideale sabiano di una poesia onesta.

Le pratiche di volo dei vv. 7-10 simboleggiano la consapevolezza di non poter imitare lo splendore e l'eleganza del gallo cedrone, metafora delle altezze inaccessibili della poesia metafisica di Montale. Nonostante la consapevolezza di non poter raggiungere certi livelli, manifestata anche nella lettera a Forti del 16 ottobre 1966 («Certo, non arriverò mai forse a scrivere versi come [...] “e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo”»), Bandini cerca con ostinazione di portare anche lui la sua «piccola testimonianza in quest'impresa disperante che è ai nostri anni la poesia». Ma «dopo l'ingenuo slancio» (v. 15) iniziale i venti avversi della storia ostacolano il sogno di leggerezza assegnato alla poesia, il desiderio di librarsi verso il futuro, appesantendo il suo volo: l'immagine delle «meningi sotto spirito di Goethe» del v. 12 indicano proprio la «supremazia dei fatti storici, anche più volgari, nei confronti del pensiero e della poesia, fatti storici che vengono per l'appunto rappresentati da quei vasi che, nelle cliniche o nei musei, contengono i cervelli»¹¹¹.

I vv. 19-21 esprimono nuovamente l'aspirazione di *Qualcosa come* a librarsi verso il futuro, ma l'impresa di superare il proprio tempo, di affrancarsi dal peso della storia e dal «groviglio dei giorni» attraverso il «dono celeste» della creazione poetica, appare impossibile. Il volo goffo del poeta, che rimane «librato a metà», ricorda proprio il «pesante volo» de *Il gallo cedrone*, che, ferito a morte dagli spari dei cacciatori, cade a terra dopo avere tentato invano di superare un muro¹¹². Ad accomunare *I secondi fini* al componimento di Montale è la riflessione sulla possibilità della poesia di rinascere: se lì le uova deposte sotto terra dal gallo cedrone, «la gemma delle piante perenni» che «luccica al buio», gli garantiscono una discendenza¹¹³, ai vv. 22-24 Bandini affida alla propria poesia, incapace di accedere al «limpido abisso», la speranza di lasciare almeno «un tenue / lampeggio, segnale / a probabili posterì».

¹¹¹ Affermazione di Bandini raccolta da Laura Crosara in *Natura e storia nella poesia di Fernando Bandini*, cit., p. 142.

¹¹² Cfr. E. Montale, *Il gallo cedrone, La bufera e altro*, v. 10, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 253.

¹¹³ *Ibid.*, vv. 14-16.

APPENDICE

INTERVISTA A FERNANDO BANDINI DEL 27 OTTOBRE 2011, VICENZA

Il 27 ottobre ho avuto il primo incontro con Bandini, che mi ha accolto nella sua casa in Contra' Carpagnon a Vicenza. L'intervista si è svolta alla presenza della moglie Luisa nel salotto del poeta, vicino a pile di libri disseminate un po' ovunque e alla gabbietta di un uccello. Qualche giorno prima era mancato Andrea Zanzotto, il cui nome torna spesso durante la conversazione. Il colloquio è iniziato quando ho estratto dallo zaino le copie di due raccolte giovanili di Bandini, «In modo lampante» e «Per Partito Preso».

Un po' di queste poesie le ho cambiate, altre non le ho rimesse poi nell'edizione Mondadori.

Come le poesie dedicate a un viaggio in Bosnia...

Sì, erano molto episodiche, e non rispondevano a quello che era il colore generale del libro.

In queste poesie lei fa riferimento a un intellettuale, Oscar Davico.

Oscar Davico, un grande scrittore jugoslavo, è stato anche candidato al Nobel, ma ha avuto poca fortuna perché era molto impegnato politicamente. Lui era stato compagno d'armi durante la guerra partigiana con Tito, e poi suo consigliere politico. E l'avevo conosciuto dove andavamo in vacanza, e lui mi aveva raccontato un sacco di roba, relativa alla sua vicenda politica. Naturalmente quando è caduto il comunismo lui era uno di quelli più criticati per la sua posizione, io però l'ho levato prima ancora che cadesse in disgrazia, quindi non è che ho fatto una cosa di convenienza, da furbastro...

Tra l'altro, ha tolto anche quella sui Tordi bottacci di Arquà, che mi sembra una poesia suggestiva...

Piace, piace anche adesso, non solo a lei. La recupererò magari, in qualche futura edizione

Forse non la considerava elevata come le altre?

No, perché a livello del *Modo lampante*, il carattere giambico della mia poesia era ancora notevole, quello satirico, ironico aveva forza. Rimane sempre un po' di questa ironia come elemento del discorso poetico.

Ma poi è venuta meno nelle raccolte successive?

Un poco, ma non molto...

Nella prefazione al volume delle poesie di Pasolini cita un articolo di Oreste Macrì del 1953, sulle generazioni dei Poeti del Novecento...

Io credo di non esserci, almeno la memoria mi fa ricordare che non sono nominato. Guardi che ci sono poche persone che sanno che io esisto, sa? Sono tutte di grande rispetto, perché dico Beccaria, di storia della lingua, eccetera, mi considerano una voce molto importante della poesia attuale. Ma i poeti che vanno per la maggiore, tipo Valerio Magrelli, dicono "Bandini, e chi casso xeo?". Il che dimostra la difficoltà di avere notorietà come poeta nelle lettere italiane in generale, e poi anche la scarsa fortuna di fama, non di valore,

perché la fortuna di valore è demandata ad altri. Lei ad esempio è uno che lavora in questo senso: Riffaterre, il linguista critico letterario francese, la chiamerebbe l'arcilettore, il lettore che ha naso, che dice "questo è un poeta importante"... A parte la indelicatezza delle persone che dicono: "Secondo me il poeta più interessante di questo momento è Fernando Bandini, cosa ne dice?". Non si deve fare una domanda del genere a un poeta, perché i poeti di solito ti dicono: "Il più importante sono io".

Secondo lei la sua produzione in dialetto ha un po' distratto la critica dal resto della sua opera?

No, ha interessato la critica al complesso del mio lavoro, perché naturalmente oltre alla poesia dialettale c'è anche la poesia latina. Però è stato proprio un ausilio dato da bande di volontari, di partigiani, gruppetti isolati che hanno avuto qualche vittoria sulle montagne.

Nella sua intervista a Fofi lei diceva che in qualche raccolta, forse «Dietro ai cancelli», inizialmente voleva mettere una poesia in dialetto, poi ha deciso di non metterla più, proprio perché la critica...

No, lì c'è un altro atteggiamento da parte mia. È la sopravvalutazione che nella situazione italiana degli ultimi venti anni si è data alla poesia in dialetto. Allora io difendevo la bellissima immagine di Giovanni Giudici, il quale ha scritto anche lui un paio di poesie in dialetto, ma senza molto impegno, e diceva che una volta uno è magari in spiaggia, e vede uno che nuota e dice "come nuota bene!". Poi questo viene a passi lenti verso la spiaggia, esce dall'acqua e ci si accorge che ha le pinne. Nel dialetto c'è già in partenza, prima ancora che tu abbia dato un senso all'operazione di scrivere in dialetto, una forma di suggestione, perché rappresenta la memoria, rappresenta quello che il mondo è stato non molto tempo fa, ma pochi anni fa, e adesso non è più.

Nelle note lei fa riferimento a Pierre Reverdy, in cui si ritrova quest'aura misteriosa di ciò che è fuori. Si ritrovano delle tangenze...

Sì, per quel tanto che Reverdy, pur non appartenendo alla famiglia, è vicino alla esperienza surrealista.

Tornando a quello che volevo chiederle su «In modo lampante»... Macrì accusava la sua generazione di non essere riuscita a trovare una propria voce, e a innestarsi in un dialogo con quelle passate. Lo spunto polemico di molte poesie di «In modo lampante», in cui lei si scaglia contro «l'ozio dei poeti», o afferma che «I poeti rinunciano ad esistere», o «Ma passati i trent'anni si è già spenta la ricca gioventù e i fogli di extra-strong rimangono angosciosamente bianchi», ha alla base una polemica contro una generazione che non è riuscita a...

Non direi una polemica, perché proprio sarebbe ingenerosa, perché si tratta di un clima comune nel quale sarei coinvolto anch'io...

o un'ammissione forse...

appunto. È proprio l'idea dell'esercizio, *cum grano salis*, in qualche maniera eroico, che richiede l'esercizio della poesia.

Il titolo «In modo lampante» cosa voleva significare?

Beh, "in maniera chiara e diretta", scavalcando anche quel tanto di formalismo raffinato che c'è nella poesia del Novecento, la ricerca della rarità dell'espressione, direi proprio rarità. Cioè era qualcosa quasi di sabiano, alla maniera di Saba, alla ricerca della poesia che lui chiamava "onesta". È stato questo che mi ha portato a quei titoli, *In modo lampante* e *Per partito preso*, quasi definendo una poetica volontaria ma ben precisa nelle sue finalità.

È un caso la somiglianza col titolo di Ponge «Il partito preso delle cose»?

È casuale. L'ho conosciuto dopo, *Le parti pris des choses*. Però mi ha fatto anche un po' rabbia, perché ho detto "guarda te, Ponge dall'aldilà mi copia".

Ponge è stato tradotto dopo.

Beh, non lo conoscevano in molti. I cultori di poesia, ecco. Io infatti l'ho letto poi, quando mi sono imbattuto in Ponge, ma naturalmente l'ho letto in francese, mi sono procurato il testo.

Gli altri autori francesi che lei cita, come Jaccottet o Rèda, più o meno quando li ha letti?

Tutti nel corso degli anni, e in lingua originale.

Lei parla spesso dei «sottili dottori del non fare», della «setta delle talpe», delle «inutili teste di pietra». Sono questi letterati...?

No, sono i politici.

Quindi c'è un riferimento alla sua vita...

... politica, negli anni in cui sono stato attivo, perché poi ho mollato, per fortuna. Avevano cambiato il segretario, e dicevo "che cosa centra questo qui?". Non ho detto "somiglia quasi a Berlusconi", perché Berlusconi non c'era ancora stato, ma ce l'avevo sulla punta della lingua. Craxi è stato l'inventore di Berlusconi, questa era la mia idea recente, fin dall'inizio l'ho sempre pensato.

Tra l'altro in una poesia di «Per partito preso» lei fa un riferimento en passant a Saragat, a proposito delle «selve saragattizzate»... che però ha corretto dopo.

L'hanno corretto quelli della Mondadori quando l'hanno ristampato nel mio primo mondadoriano, che era *Memoria del futuro*: mi ha telefonato l'ufficio legale della Mondadori, e ha detto "Senta professore, non possiamo mica dire che hanno saragattizzato le selve". È proprio un'operazione di censura fatta dall'ufficio della Mondadori. Loro avevano come argomento che la finezza – così la chiamavano – non sarebbe stata capita dal lettore. Cosa vuol dire "saragattizzare" le selve? Era un termine politico portato a livello dello stile della poesia. Nella poesia di oggi non ci sono più le selve che ci sono – che so io – nell'Ariosto quando Angelica fugge. E allora, come nel socialismo "saragattizzare" era termine per dire "diventare improvvisamente eccessivamente moderati", così anche le selve potevano essere saragattizzate nello stile e nella poesia.

Però col cambiamento si perde un po' la mordacità

E lo so. Vorrei rimmetterlo infatti, se mi ristampano in una bella...

Ma la Garzanti di solito fa questi volumi, non l'hanno contattata?

No, non mi hanno contattato. Noti che tra l'altro lo faranno, perché quest'anno, dopo tre quattro anni hanno ripristinato quello che chiamano un po' il Nobel italiano, il Librex Montale, quello che ha preso Sereni, Sanguineti, e l'ho preso io. Allora dico, non continueranno a trattarmi da poeta oscuro, che io ho come retaggio.

Che rapporti ha avuto con la Garzanti?

Niente, appena ho detto che volevo andare là, c'era un altro direttore molto bravo, il quale si è stufato di lavorare, e siccome aveva una casetta in Val d'Aosta è andato a vivere in montagna. Ogni tanto ci telefoniamo, e dico "Ma sei alla Garzanti?". "Ma no sciocco, sai che non sono più alla Garzanti, sono qua, volevo dirti che ho visto il saltimpalo". Siccome io ho una passione di ornitologo, come si accorge chiunque mi legge, "L'hai visto sì? Era su un posatoio?". E lui ha cominciato a dire "Non usare il linguaggio tecnico da ornitologo, perché io non so cos'è un posatoio". "È un ramo dove si mette il saltimpalo bene in vista per cantare". Allora lui era uno di quelli che mi stimavano, e mi ha scritto una lettera dicendo: "Ma che cosa ci fa in quella Mondadori dove stampano di tutto?"

Anche Giudici in quegli anni passò dalla Mondadori alla Garzanti.

La questione è molto semplice: io ho incontrato Giudici, e ho detto: “Senti Giudici, non è che noi contiamo molto in una casa editrice perché non scriviamo romanzi di successo che vengono venduti a migliaia di esemplari, però io ad avere un padrone come Berlusconi proprio non ci sto”. “Neanche io, andiamo dalla Garzanti”. È nato così il mio approccio. Giudici è andato da questo che adesso è in Val d’Aosta, e gli ha detto “Io vengo qua per mio conto, e per conto di un altro importante poeta”. “E chi è l’altro importante poeta?” ha chiesto... “È Bandini”. Uno dice: a quel punto avrà detto la solita frase: “Chi cazzo è Bandini?”. Invece no: “Ah Bandini, sì, bello. Due begli acquisti”. E così abbiamo cambiato squadra.

Ho sentito che anche Zanzotto si lamentava della Mondadori...

Ma lui ormai non mollava la Mondadori, perché la Mondadori giustamente gli aveva fatto dei contratti molto favorevoli.

Ma si lamentava del fatto che la Mondadori non ristampasse i suoi libri storici, come «La Beltà»...

Lo so. È venuta proprio qua domenica la moglie a trovarci, la Marisa, e ha fatto questo discorso. “No se trove – come dicono i trevigiani – no se trove un libro de Andrea, gnanca...”

Tornando alle sue prime raccolte: il rapporto con Neri Pozza. Leggendo le lettere di Pozza con Parise, si vede Pozza che cerca...

Eeeh, era terribile. Nel primo libro, ad esempio, la preminenza del tono satirico, giambico, è opera sua. Gli piacevano quelle poesie mie, m’ha detto “Portami qua tutto quello che hai scritto in versi”. E io gli ho portato un affare enorme, perché avevo trent’anni, scrivevo da diciotto, e non avevo mai pubblicato niente. Lui ha detto “Portami tutto, non cominciare a fare la scelta, questo è ancora immaturo, eccetera”. Gli ho portato tutto, e lui ha creato il libro.

Quindi ha scelto lui anche la divisione in sezioni

No, no, è opera sua... Questo invece è mio [indica *Per Partito Preso*]. Lì ho tribolato l’ira di Dio. Quando poi, dopo *Per Partito Preso*, son passato alla Mondadori con *Memoria del futuro*, lui mi ha detto “adesso date arie de credere importante a collana dove che te appari, perché no a vale gnente!”

Più o meno le stesse cose che diceva a Parise, come un tradimento...

Tradimento della vicentinità, perché lui si sentiva depositario di questa ipotesi di dimensione della letteratura locale. Invece mi stimavano molto i poeti – gli scrittori più che i poeti – vicentini. Piovene per esempio aveva un vero culto per i miei versi, e aveva intenzione di scriverne, ma non sotto forma di recensione, sotto forma di un saggio. È morto. Quindi “chi casso xeo Bandini?”, e in più quelli che dovevano scrivere su di me erano morti.

Alla fine anche la famosa recensione di Zanzotto comunque è un po’ tarda, siamo già nel 1994.

Eh, lo so. Ma quando è uscito nel «Corriere» l’importante articolo – dico importante perché ha avuto molta influenza sulla mia fama e la mia notorietà – ho detto “oddio, adesso el cuore”. Mi aveva fatto leggere il dattilo prima di spedirlo. Ho detto “Speremo de no”. Infatti guarda, la conferma è venuta pochi giorni fa. Ha vissuto a lungo, Andrea.

Secondo lei, le celebrazioni per i suoi novant’anni possono averlo affaticato?

Eh sì, lui è stato ucciso secondo me dalle quattro ore in cui l’hanno tenuto seduto in Regione per fargli onori. La prossima volta che vedo Zaia gli dirò “Assassino di poeti!”.

Il fatto che la Regione premi Zanzotto, mentre segue una politica che va contro...

È contraddittorio. È assurdo.

Mette il cappello sulla poesia di Zanzotto, la fa propria, però non rispetta quelli che sono i luoghi celebrati dal poeta. Sono le contraddizioni...

Certamente. E io mi ero già preparato a fare una telefonata ad Andrea, per discutere di questo. Ma abbiamo sentito la Marisa, anche lei era di questa idea, diceva “I l’è tegnù quatro ore, par dire cose che poi no i ghe crede”. È naturale. Agiscono in maniera totalmente opposta.

Poi però “il grande Veneto”...

Ah, robe da matti. A parte il problema centrale di Andrea: è sempre stato uno che, o scrivesse o parlasse era una persona difficile. E vedere dichiarazioni di consiglieri del PDL o leghisti, che dicono “Ci rapiva”. Ma come vi rapiva? Se non riuscivo a capirlo nemmeno io, che qualcosa di letteratura, avendo anche vinto un concorso universitario, penso di saperne. E tu dici che eri rapito? Allora mi è venuto in mente il famoso aneddoto dell’ebreo: il mondo ebraico negli Stati Uniti è sottosopra, perché è arrivato un rabbino che fa dei discorsi incredibili. Allora volevano andare a Washington ad ascoltare, perché deve fare una conferenza, ma non hanno i soldi. E decidono di scegliere un giovinotto, che magari sta facendo il dottorato in Lettere, e di mandarlo a Washington. Allora fanno una colletta, e lui deve ascoltare tutto, prendere appunti e poi a sua volta fare una conferenza quando ritorna nella provincia americana. Allora questo parte, lo accompagnano in stazione tutta la comunità ebraica, parte, va a Washington, ascolta, sta due e tre giorni perché visita la città, finalmente torna a casa. La folla della comunità ebraica lo sta aspettando in stazione: “Come è stato il rabbino? Com’è stato?”. “Una cosa fantastica” dice questo. “Allora ha cominciato parlando del Genesi, della Bibbia, e dei sette giorni della Creazione. Era stupendo, ma chiaro, limpido, trasparente, si capiva tutto. Poi è andato avanti, ed è diventata sempre più complicata la situazione, non si capiva più niente, era di una complessità il suo discorso, ma man mano che diventava complesso era sempre più entusiasta”. “Ma cosa ha detto?” “No g’ho capio”... È questo l’entusiasmo per Andrea, gli fanno torto. Dire che rapisce, ma cosa vuoi che rapisca? Mi è capitato di andare tante volte in luoghi dove Andrea parlava, sala strapiena naturalmente, perché era un nome di grande attrazione, giustamente. Non capivo niente io. Dicevo dentro di me: “Andrea, non si capisce niente, spiega...”. Non spiegava niente, e gli altri “Bravooo, beneee”, vedevi questa frenesia di gente che applaudiva [mima un applauso].

Tornando a Pozza: che fine hanno fatto le altre poesie che ha consegnato a Pozza, sono state eliminate?

Le altre non solo sono state eliminate, ma due tre anni dopo lui aveva pensato di stampare anche quelle, e ha fatto le bozze. Le bozze me le ha date, io le ho corrette, le ho restituite, e lui le ha perse. Cosicché c’è un gruppo abbastanza cospicuo di mie poesie che sono nell’iperuranio, se le stanno leggendo gli angeli. Va ben, non importa.

A proposito della terra e della «setta delle talpe»... Nella poesia «Gracile Atlante» di «Santi di Dicembre» lei parla di un «minatore ostinato», che scava sotto terra «per cercare le stelle», cui lei contrappone l’immagine del «Gracile Atlante»...

È Andrea... Gliel’ho detto ad Andrea: “Guarda, non prendertela ma ho fatto un po’ di critica al tuo atteggiamento, contrapponendo il mio. Il tuo è cospicuo, e riguarda te, e quindi è inattaccabile. Anche il mio ha la sua attendibilità.

Nella poesia c’è il riferimento al tarassaco, che è proprio Zanzotto.

È una roba zanzottiana il tarassaco.

Oltretutto ricorda poesie di «Meteo» che sono uscite dopo, o le ha lette prima?

Non c’è nessun particolare riferimento a un’opera di Andrea rispetto ad un’altra, è un discorso generale. Se citerai la possibilità che mi riferisca ad Andrea, attenuala con “probabilmente” e altre cose linguistiche che si

usano in queste occasioni. Ma è curioso perché dico: ma è possibile che nessuno si sia mai accorto che c'è un riferimento ad Andrea? Invece vedo che c'è qualcuno che se n'è accorto.

In «Per Partito Preso» c'è una poesia, «Passivo», in cui lei dice che vuole scommettere «sulla risalita della cesena, / sulla rabbia del giusto»...

Sono poesie che nascono all'interno di quegli anni del mio impegno politico. La "pista" è una stradetta di campagna che partiva dalla Provinciale Vicenza-Verona e arrivava a Villa Morosini di Altavilla Vicentina, dove c'era allora – prima del restauro – la scuola elementare. Adesso c'è il CUOA, una Scuola Universitaria di Management. Parlavo proprio di quella situazione, un po' esistenziale, un po' di paesaggio, perché la strada attraversava i campi, era una piccola strada di terra battuta. Lei [riferito alla moglie] andava al suo lavoro in ufficio, si fermava nella Provinciale...

In bicicletta o in macchina?

No, con l'auto. È lontana Chiampo, lavorava nei marmi lei, come segretaria del direttore generale. E mi faceva un sacco di raccomandazioni, perché attraversare una Provinciale a piedi è un'impresa, ma io sgattaloioavo, entravo, ed era bellissimo, perché a quel tempo c'erano ancora le siepi nel paesaggio campestre, adesso non ci sono più. Essendoci le siepi il sottoscritto ornitologo aveva possibilità di vedere esemplari che adesso non si scorgono più, perché hanno distrutto l'habitat tradizionale di queste specie. E c'era sempre, io mi ricordo, un pettirosso d'inverno, che veniva lungo questa siepe, e poi mi seguiva mentre attraversavo 'sta stradetta di campagna, che poi sfociava nel piazzale dove c'era la villa, che era la sede della scuola elementare, perché io ho insegnato molti anni nella scuola elementare.

In un'altra poesia fa riferimento alla scuola elementare, a un suo studente...

Si chiamava Tonin. Quello ha avuto vicende nella sua vita, prima del suicidio, particolari. Ormai ero già all'Università, e ho letto in un trafiletto della cronaca del giornale locale, che era stato arrestato e condannato, ed era in prigione. Allora ho detto "orco can, vado a trovarlo", e sono andato a trovarlo. E quando sono andato a trovarlo gli ho detto "Scusa setu, ma mi no te g'ho mia insegnà a far ste robe qua, mi pensavo de averte educato a esser un bravo cittadino, e invese i te mete in presòn come un ladro". Lui è scoppiato a piangere e ha detto "No, mi no son un ladro, mi g'ho fatto rapina a mano armata". Io pensavo che fosse un pianto di redenzione, e invece...

Nella poesia citava un libro di Silvio d'Arzo. Probabilmente si immedesimava...

Lo ricordava così in maniera confusa, ma si ricordava del libro.

Ma quindi l'incontro fa riferimento a quella volta in cui è andato a trovarlo in prigione?

Non c'è memoria di questo episodio nella poesia. È certo che Silvio d'Arzo mi è venuto prodigiosamente in aiuto perché non trovavo una rima a "marzo": perché "quarzo", che è la rima di "marzo", è rima non dico scontata, perché "marzo e "quarzo" è un po' difficile, ma è pascoliana. Ogni volta che mette in rima "marzo", Pascoli, c'è sempre il "quarzo".

Mi pare che anche in una sua poesia delle prime raccolte ci sia una rima "marzo" : "quarzo"

Può darsi che ci sia, è un pascolismo.

In alcune poesie lei parla del «sogno d'immortalità»: le poesie del periodo in cui lei era anche impegnato politicamente, oltre a tentare di conciliare linguaggio e presente, tentavano di avere un valore che non fosse riconosciuto subito, ma...

che avrebbe avuto sviluppo. Beh, lì entra in gioco anche la mia ironia, ed era una ripresa di tipo ironico della pretesa dell'immortalità che domina la storia della poesia occidentale. Solo questo.

E lei l'associava al fatto politico.

Sì, sì... Guardi là, vede cosa mi hanno fatto i miei vecchi... Legga la lapide.

«Aznèciv socialista, orgogliosa e onorata per la comunanza d'ideali, festeggia il compagno poeta Fernando Bandini, in occasione del conferimento del Premio del Presidente al Concorso di Poesia Viareggio-Rèpaci 2010»... Per le «Quattordici poesie»...

Sì, sì.

Quindi questi sono i suoi compagni...

Son matti, perché han cominciato a tormentarmi un mese prima, dicendo “Fernando, a fasemo 'na sena coi veci che no xè 'nda' co' Berlusconi, e che i xè resta' casa”. Allora io ho detto “va ben, andiamo”, e ho convinto anche lei, che non era molto convinta, vero Luisa? E siamo andati, caspita, appena sono entrato, erano già tutti seduti in 'sta sala di osteria, “benee, ciao” [mima un applauso], e ho detto “e la Madonna”. Ecco qua: questi credono che sono poeta, gli altri no, ma loro sì [ridendo].

Ma sono suoi coetanei?

Eeh, anche più vecchi di me. Beh, è difficile essere più vecchi di me, dato che un mese fa ne ho compiuti ottanta, ma insomma direi che sembrano più vecchi di me. Hanno capelli bianchi, visi invecchiati eccetera. Allora mi vengono vicino, mi dicono: “Scusa Fernando, ma te tingitu i cavei?”. “E mi no eh, situ mato, che me tinga i cavei?”. “A pararia, no te ghe gnanca un caveo bianco”.

È la poesia che ringiovanisce!

È la poesia, probabilmente sì.

Una domanda su alcuni luoghi che non conosco... Dove sono le cave di cui parla in «Tornando alle cave di pietra»?

A Chiampo.

E che valore hanno per lei?

Niente, insegnavo nella Scuola Elementare a Chiampo, e lei lavorava a Chiampo.

Nella zona dei marmi... E vi siete conosciuti in quegli anni?

[Luisa:] Sì, ci siamo conosciuti nel treno che andava a Chiampo.

C'era un trenino, sì.

C'è ancora?

No, hanno messo pullman. Han fatto male, perché hanno intasato la strada. Era bello quel trenino.

Quindi il fatto di tornare in quei luoghi...

Sì, sì. Poi è metaforizzata naturalmente.

Perché ho visto che anche in «Tuberi e grembi» fa riferimento a delle cave, in cui lei cammina in cerca della brama defunta: son sempre queste?

Sì, sì.

Poi: ho visto che nelle ultime raccolte da «uccello di bosco» lei si definisce poi «usignolo di Erone, che in sé fonde la meccanica e l'essere». In queste raccolte che valore assume la tecnica, la ricerca formale? Ho visto che in «Quattordici poesie» torna pure la quartina...

La rima soprattutto. La rima è importante, perché mi sono accorto che c'è un'infinità possibilità delle rime, anche di rime non fatte, per esempio "un'OPA" che rima con "Europa". Queste cose che non appartengono ai rimari, e sono per me, senza voler fare difficili zanzottismi, il segno dell'essere. Nel poeta la rima è un simbolo, una forma di incarnazione dell'idea dell'essere.

Ma invece prima, c'era un'idea diversa?

No. Io ho sempre frequentato, anche se non così accanitamente come in *Quattordici poesie*, la rima. Perché i bambini, che hanno diritto a un ascolto molto molto particolare, individuano la poesia nella rima, come dico nella poesia delle *Quattordici* della visita alla Scuola Elementare, perché quella è una Scuola Elementare...

È la stessa di prima?

No, Altavilla Vicentina. Questa è quella della stradetta che attraversavo.

A me ha ricordato una poesia di Yeats, in cui da anziano va a visitare una scuola, e...

Ah, quella sì, famosa.

... anche lì non sa se entrare nella parte, o esprimersi liberamente.

Certo, certo.

Sto studiando il materiale che ho trovato un po' a Pavia, un po' a Milano... Poi ho anche chiesto al Fondo di Fortini se per caso hanno sue lettere; non so se lei abbia avuto un carteggio con lui.

Ho scritto a Fortini, ma erano cose occasionali. Non so, andavamo in vacanza, gli mandavamo una cartolina dei luoghi dove ci trovavamo, ma niente di particolare.

In «Sirventese» fa riferimento a un dialogo con lui: è inventato o reale?

No, no, è reale. Mi ha detto: "Ah, adesso scrivi sugli angeli".

E che anni sono?

Saranno stati gli anni in cui è uscito il libro.

Vi siete conosciuti negli anni di «Quaderni Piacentini» immagino...

Sì, è stato attraverso «Quaderni Piacentini». Non solo, ma quel poco di notorietà che io avevo in campo italiano per quanto riguarda la poesia è stato merito di una creatura straordinaria, che era, come si potrebbe dire, la Musa dei «Quaderni Piacentini», la Grazia Cherchi. E lei andava a dire in giro che aveva incontrato il poeta più importante che le fosse accaduto di incontrare, riferendosi a me. E io non ci credevo.

Ma leggendo i suoi libri o conoscendola di persona?

No, conoscendomi di persona. E io dicevo dentro di me "Sarà vero? O lo dice per fare complimenti?". E invece lei ci credeva sul serio. Quando è morta, sono andato al funerale della Cherchi, e ho dovuto partire per arrivare in tempo – perché lo facevano al mattino – che era quasi ancora notte, alle quattro. Non mi ero neanche fatto il biglietto, perché le biglietterie erano chiuse in stazione. L'ho fatto dopo in treno, spiegando che non avevo trovato le biglietterie aperte, e sono andato al funerale della Grazia. Eravamo una dozzina di persone, ricordo come fossero adesso: c'era il poeta dialettale Loi, c'erano i Bellocchio, che erano molto

legati alla Grazia Cherchi... Quindi il Bellocchio del cinema, il Piergiorgio della letteratura, io, Loi. Poi chi c'era? C'era uno della Mondadori, che non era Vittorio...

Pontiggia? Forti?

No, Pontiggia è venuto dopo. Forti c'era, saggista. Vittorio Sereni diceva che era il recensore a vista. «Come recensore a vista?». «Intendo dire – diceva Vittorio – rapidissimo. Esce un libro, il giorno dopo lui estrae la pistola e spara. È la pistola più veloce del West» [ride].

Ha fatto lui le quarte di copertina per i suoi libri della Mondadori?

Sì, li ha fatti sempre lui. Era bravo come scrittore di quarte, molto sintetico, molto acuto e preciso.

A proposito di quarte, ho visto che la foto che c'è alla fine di «Per Partito preso» è stata inserita nel catalogo fotografico di Pozza, di cui lei ha fatto la presentazione.

Questa è fatta in Friuli, siamo andati a trovare un nostro amico che adesso insegna all'Università di Padova, è un linguista e si chiama Lorenzo Renzi, detto Cino dagli amici, ed era al Corso ufficiali. Ti ricordi che siamo andati in Friuli? chi guidava la macchina, tu forse?

[Luisa:] eh sì, chi vuoi?

Eh no, perché c'era anca Marzio Mutterle.

[Luisa:] Eh no, ma guidavo io. Siamo andati con la mia macchina.

Bellissima foto.

L'ha fatta lei. Eri tu la fotografa.

[Luisa:] Ero io la fotografa ufficiale.

E il posto come si chiama? Che fiume c'è nello sfondo?

È il Varmo, un fiume letterario [ride].

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI BANDINI*

I. OPERE POETICHE IN LINGUA ITALIANA

- [Poesia] *Una ruota la notte*, «Il Gallo», a. VII, n. 4 (76), 25 aprile 1953, p. 6.
- *Pianeta dell'infanzia*, in *Nuovi poeti*, raccolti e presentati da Ugo Fasolo, Firenze, Vallecchi, 1958, tomo II, pp. 65-92.
- *In modo lampante*, Venezia, Neri Pozza, 1962.
- *Per partito preso*, Vicenza, Neri Pozza, 1965.
- [Poesia] *Quello che è vietato*, «Quaderni Piacentini», V, 28, settembre 1966, p. 130.
- [Poesia] *Passeggiata primaverile durante le manovre della Nato con finta esplosione atomica*, «Quaderni Piacentini», VI, 30, aprile 1967, p. 86.
- *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969.
- *Poesie [Quattro passi; Il bisbiglio del complotto; Futuribili; La spiaggia; Frammento di favola; La trappola; Amore per la zucca]*, «La Battana», a. VIII, n. 26, settembre 1971.
- *Lapidi per uccelli (frammenti per un poema)*, «Almanacco dello specchio», II, 1973, pp. 243-259.
- «*Il filo del discorso*» e altre poesie [*Nero dentro, Regia Parnassi, Aznèciv*], con presentazione di Silvio Ramat, «forum italicum», vol. X, n. 4, december 1976, pp. 413-416.
- *La mantide e la città*, Milano, Mondadori, 1979.
- *Il ritorno della cometa*, «Odeo Olimpico», XVII-XVIII, 1981-1982, pp. 11-19.
- *Poesie inedite [Cable-car in salita; Inverno a Cleveland; Berceuse; Dalle tue lenti]*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», a. CLXXIV, n. 5/6, 1982, pp. 9-13.
- *Due poesie inedite di Fernando Bandini [Berceuse; Dalle tue lenti]*, «Fogli d'Arte» 14, anno 3, n. 1, febbraio 1985.
- *Il ritorno della cometa*, con illustrazioni di Emilio Farina, Padova, Edizioni A-1, 1985.
- *In lingue morte*, «Almanacco dello specchio», XII, 1986, pp. 227-240.

* La bibliografia riprende in parte Annalisa Spinello, *Bibliografia degli scritti di/su Fernando Bandini*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, cit., pp. 11-34, aggiornando in particolare la sezione dedicata alle poesie dell'autore e quella relativa agli articoli usciti nei quotidiani locali. Nella prima ho aggiunto alcuni dati importanti sulle poesie pubblicate su rivista («Il Gallo», «Quaderni Piacentini», «La Battana», «forum italicum», eccetera); nella seconda ho elencato un centinaio di articoli che Bandini negli anni Novanta pubblicò nel «Gazzettino», dove curava la rubrica «Pro e contro». Fino ad ora poco noti, questi scritti sono stati molto utili per la ricostruzione della biografia dell'autore e per la comprensione di alcune poesie.

- [Poesia] *Tornando alla [sic] cave di pietra dopo più di trent'anni*, «Fogli d'Arte» 51, a. 7, n. 10, dicembre 1989.
- *Inediti [Berceuse, Gatti di guerra, Scuola elementare, Per un'aquilegia che cambia colore, Tornando alle cave di pietra dopo più di trent'anni, Frammento di coro per un vecchio]*, «Poesia», anno III, n. 30, giugno 1990, pp. 17-20.
- *Santi di Dicembre*, Milano, Garzanti, 1994.
- *Meridiano di Greenwich*, Milano, Garzanti, 1998.
- [Poesia] *Ricordando nel nuovo evo la zia Maria Fantato*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di Piero Pieri e Giuliana Benvenuti, Bologna, Edizioni Pendragon, 2000, p. 561.
- *Né regno né fedeli [Turno di guardia; Per l'arrivo della brutta stagione; Ricordando nel nuovo evo la zia Maria Fantato; Poesia scritta a Praga]*, «Soglie», a. II, n. 2, agosto 2000, pp. 10-12.
- *Sirventese sugli angeli superstiti di Aznèciv*, collages di F. Paolucci, Bellinzona, Sottoscala, 2001.
- [Poesia] *Altrove*, «l'Erasmus. Bimestrale della civiltà europea», 9, maggio-giugno 2002.
- [Poesia] *Goffredo*, «Il Giornale di Vicenza», 6 settembre 2003, p. 30.
- *Maltempo*, con una postfazione di Fernando Bandini [*Maltempo; Ricordando nel nuovo evo la zia Maria Fantato; Poesia scritta a Praga; Anniversario del ragazzo morto; Voci serali; 1939*], Santa Lucia ai Monti (VR), A. Zanella, 2004.
- [Poesia] *Natale 2004*, «Poesia», febbraio 2005, p. 26.
- *Dietro i cancelli e altrove*, Milano, Garzanti, 2007.
- *Due poesie [Rappresentazione della mia morte al tempo delle guerre in Medio Oriente; Apprendendo la notizia del suicidio d'un mio antico alunno di scuola elementare]*, «Lo Straniero», anno XI, numero 86/87, agosto/settembre 2007, pp. 48-52.
- *Goethe e il rigogolo*. Poesia inedita, con una nota critica di Vincenzo Guarracino, un ritratto di Fernando Bandini di Alberto Bentoni e un'acquaforte di Franco Torcianti commentata da Vincenzo Guarracino, Senigallia, Edizioni La Fenice, 2008.
- [Poesia] *SMS a Paolo*, «Alias», a. 9, n. 47 (534), 29 novembre 2008.
- [Poesia] *Goethe e il rigogolo*, in *La navicella dell'ingegno. I duecento anni del Liceo Ginnasio "Antonio Pigafetta" 1807/8 – 2007/8*, a cura di Piergiorgio Casara e Roberta Mistrorigo, Vicenza, Biblos, 2008, p. 111.
- [Poesia] *Discorso ai bambini della pianura*, «Lo Straniero», numero 122/123, agosto/settembre 2010.
- *Quattordici poesie*, con tre note di Pietro Gibellini, Massimo Raffaeli e Francesco Scarabicchi, Brescia, L'Obliquo, 2010.
- [Poesia] *Svegliandomi il 2 di novembre in un agriturismo a Codigoro*, in *Indigeno e foresto. Studi, versi e disegni in onore di Fernando Bandini*, a cura di Cesare Galla e Paolo Lanaro, Vicenza, Galla, 2011, p. 337.

II. OPERE POETICHE IN LINGUA LATINA

- *Sacrum hiemale*. Carmen Fernandi Bandini, in certamine poetico hoeufftiano magna laude ornatum, Edidit Academia Regia Disciplinarum Nederlandica, Amstelodami, 1965, pp. 21-23 [poi in F. Bandini, *Sacrum hiemale*, con traduzione di Vittorio Sereni, «Strumenti critici», 31, 1976, pp. 405-409; Id., *Sacrum hiemale*, traduzione di V. Sereni, seguita da una sua lettera, con un'acquaforte di Silvio Lacasella, Vicenza, Errepidueveneto, 1989].
- *Niveus nimbus*. Carmen in Certamine poetico Hoeufftiano magna laude ornatum, Edidit Academia Regia Disciplinarum Nederlandica, Amstelodami, 1977 [poi F. Bandini, *Niveus nimbus* con traduzione di F. Bandini, una nota di M. Bruni, Vicenza, Errepidueveneto, 1993].
- *De itinere reginae Sabaeae*, «Latinitas», XXX, 3, 1982, pp. 200-203 [poi *De itinere reginae Sabaeae*. Carmen latina lingua composuit et in italicam redditi Fernandus Bandini, Quattuor imaginibus et calchographia in soluto folio impressa quae upupam Salomonis regis nuntiam repraesentat Corradus Balest esornavi, Sumptu Nerii Pozza, Vicetis, in festo Nativitatis Domini, 1989].
- *Sancti duo decembri mensis*, «Latinitas», XXXII, 4, 1984, pp. 295-298 [poi *Sancti duo decembri mensis*, «Odeo Olimpico», XIX, 1983-1986, pp. 9-11].
- *Papiliones*, «Latinitas», XXXIII, 1, 1985, pp. 58-68.
- *Psyche*, «Latinitas», XXXV, 1, 1987, pp. 63-67.
- *Caelum Sacelli Xystini*, «Latinitas», XXXIV, 4 1996, pp. 323-328 [poi *Caelum Sacelli Xystini*, Traduzione di F.B., Con una nota di Carlo Carena e due disegni di Milton Glaser, Vicenza, Errepidueveneto, 1999].
- *Mense decembri dum exit secundum millennium*, Traduzione di F.B., Con una nota di Giorgio Bernardi Perini, Vicenza, Errepidueveneto, 2002.

III. TRADUZIONI

- *Nimbus*. Carmen Eugenii Montale, a Fernando Bandini in latinam linguam versum, In ducentesimo consessu sodalicii philologici linguistici Patavini, 1970 [poi in E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975², pp. 158-161].
- Virgilio, *Tre ecloghe (I, II, VI)*, traduzione di F. Bandini, fregi e acqueforti di Corrado Balest, Vicenza, Neri Pozza, 1981.
- Orazio, *Il libro degli Epodi*, a cura di Alberto Cavarzere, traduzione di F. Bandini, Venezia, Marsilio, 1992.
- Franco Murer, «Mémoire» di Arthur Rimbaud, Testo critico e traduzione di F. Bandini, Cornuda (TV), Grafiche Antiga, 1992.
- F. Bandini, *La voglia di tradurre alla lettera*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. 1, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1-7 [con traduzione dell'ottava Pitica di Pindaro, *Ad Aristomane di Egina lottatore*].
- Charles Baudelaire, *I fiori del male*, illustrazioni di Milton Glaser, traduzioni di F. Bandini, prefazione di J.M. Folon, Milano, Nuages, 1994 [la traduzione di *Ciel brouillé* uscirà anche in «Testo a fronte», n. 25, novembre 2001, pp. 84-85].

- Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, traduzione di F. Bandini, a cura di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi, 2000.
- *I Vangeli*, traduzione dal greco di Dario Del Corno, Maurizio Bettini, Fernando Bandini, Carlo Carena, Verona, Stamperia Valdonega, 2000 [pubblicato lo stesso anno anche a Locarno, Armando Dadò].
- Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, traduzione di F. Bandini, prefazione di Mario Richter, Vicenza, Errepidueveneto, 2007.

IV. SAGGI CRITICI PUBBLICATI SU RIVISTE E ATTI DI CONVEGNI

- F. Bandini, *Mimetismo grafico e manierismo linguistico nel sonetto a Ziralda di G.B. Maganza*, Padova, Soc. cooper. tipogr., 1963 (Estratto dalle *Memorie dell'Accademia patavina di SS.LL.AA.: classe di scienze morali, lettere ed arti*, vol. LXXV, 1962-1963, pp. 3-15).
- F. Bandini, *Littera di Ruzzante a Messier Marco Alvarotto*, «Odeo Olimpico», V, 1964-1965, pp. 65-73.
- F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in F. Bandini – L. Polato – P. Spezzani – P.V. Mengaldo – A.M. Mutterle, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Presentazione di G. Folena, Padova, Liviana Editrice, 1966, pp. 3-35.
- F. Bandini, *La scacchiera di Renato Ghiotto*, «Comunità», a. XXI, n. 146-147, settembre-ottobre 1967, pp. 96-98.
- F. Bandini, *Il Dante acmeista di Osip Mandel'stam*, «Comunità», a. XXII, n. 151, marzo-aprile 1968, pp. 81-85.
- F. Bandini, *Il giardinetto dei simbolisti italiani*, «Comunità», a. XXII, n. 153, luglio-agosto 1968, pp. 109-112.
- F. Bandini, *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», a. XXIII, n. 158, maggio-giugno 1969, pp. 78-83, poi in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, collana diretta da Gianni Grana, volume 10, Milano, Marzorati, 1988, pp. 9756-9765.
- F. Bandini, *Lingua e cultura nella poesia di Magagnò, Menon e Begotto*, «Odeo Olimpico», VIII, 1969-70, pp. 41-64.
- F. Bandini, *A Mestre si sente sempre più parlar italiano. Un gusto «antiquario» della parola sta succedendo alla scomparsa della lingua veneta*, «La Stampa», 15 luglio 1970.
- F. Bandini, *Osservazioni sull'ultima poesia dialettale*, in *Poesia e non poesia*, numero monografico di «Ulisse», LXXI, febbraio 1972, pp. 127-135.
- F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, «Studi novecenteschi», a. III, 1974, pp. 175-183.
- F. Bandini, *Introduzione a Giovanni Giudici, Poesie scelte (1957-1974)*, a cura di F. Bandini, Milano, Mondadori, 1975, pp. 9-21.
- F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei «Canti»*, in Giacomo Leopardi, *Canti*, Introduzione, note e commenti di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1975.

- F. Bandini, *Arcaicità e futuro nella poesia dialettale di Pola*, in Marco Pola, *Cento poesie scelte (1936-1974)*, con saggi di A. Balduino, F. Bandini e A. Zanzotto, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1975, pp. 183-190.
- F. Bandini, *Il "Dittamondo" e la cultura veneta dal XIV al XV secolo, in 1474. Le origini della stampa a Vicenza*, introduzione di G. Cappelletti, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 111-124.
- F. Bandini, *«Le stelle fredde» o della fine dell'ambiguità*, Introduzione a Guido Piovene, *Le stelle fredde*, Milano, I edizione Oscar Mondadori, 1976, pp. 5-14.
- F. Bandini, *Una lingua poetica di consumo*, in *Poetica e stile*, a cura di Lorenzo Renzi, Presentazione di G. Folena, Padova, Liviana editrice, 1976, pp. 189-200.
- F. Bandini, *I versi pavani di Magagnò*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 235-243.
- F. Bandini, [Testo senza titolo], in Oliviero Toscani, *Vicenza*, Franco Muzzio, 1977, pp. 9-30.
- F. Bandini, *Ricordo di un poeta* [su Alfonso Gatto], «Fogli del Ponte», a. 2, n. 5, luglio 1977, p. 2.
- F. Bandini, *Il «trobar leu» di Marino Moretti*, in *Marino Moretti. Atti del Convegno di studio – Cesenatico 1975*, a cura di Giorgio Calisesi, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 235-249.
- F. Bandini, *Sopra una conchiglia fossile*, «La Stampa-Tuttolibri», 2 luglio 1977.
- F. Bandini, *Da Casarsa a Roma*, in *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di Laura Betti, Milano, Garzanti, 1977, pp. 7-72.
- F. Bandini, *Storia, valore, e limiti linguistici della letteratura dialettale*, in Manlio Cortellazzo, *Guida ai dialetti veneti*, Padova, Cleup, 1979, pp. 155-185.
- F. Bandini, *Clemente Rebora: Urgenza morale del dolore nello "stile lombardo" della lirica: la solitudine umana e il senso del naufragio esistenziale, dal «muto» cielo urbano al cielo cristiano*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, collana diretta da Gianni Grana, vol. II, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1521-1547.
- F. Bandini, *La poesia dialettale*, in *Novecento. I contemporanei*, collana diretta da Gianni Grana, vol. X, Milano, Marzorati, 1979, pp. 9154-9161.
- F. Bandini, *Diego Valeri*, in *Poesia Italiana. Il Novecento*, a cura di Piero Gelli e Gina Lagorio, Milano, Garzanti, 1980, pp. 255-262.
- F. Bandini, *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, «Cultura neolatina», a. XLI, 1981, f. 1/2, pp. 117-128.
- F. Bandini, *Scheda bibliografica*, in Dino Buzzati, *Le poesie*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.
- F. Bandini, *Pascoli e Quasimodo traduttori di Virgilio*, in *Tradurre Virgilio: esperienze italiane del Novecento. Atti dell'undicesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, 1982, Monselice-Padova, 1982, pp. 23-31.
- F. Bandini, *Prefazione a Giacomo Leopardi, La vita e le lettere*, Scelta, introduzione biografica e note di Nico Naldini, Milano, Garzanti, 1983, pp. VII-XIII.
- F. Bandini, *Dialetto e filastrocca infantile in «Libera nos a malo» e «Pomo pero»*, in *Su/Per Meneghello*, a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 73-83.

- F. Bandini, *La letteratura pavana dopo il Ruzante tra Manierismo e Barocco*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. 4, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 327-362.
- F. Bandini, *Preistoria di Comisso*, in *Giovanni Comisso*, a cura di Giorgio Pullini, Firenze, Leo Olschki editore, 1983, pp. 59-71.
- F. Bandini, *Gli scrittori veneti di questi anni ed il loro rapporto con la realtà regionale*, in *Veneto contemporaneo (Società e cultura)*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 47-67.
- F. Bandini, *Una storia degli anni Cinquanta*, in *Luciano Rainaldi. Testimonianze di Neri Pozza*, Fernando Bandini, Giuseppe Pupillo, Giorgio Sala, Alberto Bernardini, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 11-20.
- F. Bandini, *Sogno e visione onirica nella poesia di G. Pascoli*, in *Linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola, S. Remik, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 467-478.
- F. Bandini, *Zanzotto Andrea*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. IV, pp. 447-480.
- F. Bandini, *Un ruolo solitario e difficile*, «L'Indice dei libri del mese», n. 10, dicembre 1986, pp. 9-10, poi in *Giacomo Noventa*, a cura di Franco Manfriani, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1988, pp. 41-46.
- F. Bandini, [Intervento], in *Con Goffredo Parise. Atti del Convegno*, con interventi di F. Bandini – G. Folena – C. Martignoni – A. Moravia – N. Naldini – A. Zanzotto, in occasione della IX Edizione del Premio Giovanni Comisso, a cura di Nico Naldini, Treviso, Zoppelli, 1987, pp. 7-10.
- F. Bandini, Introduzione a L. Meneghello, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Milano, Mondadori, 1987.
- F. Bandini, *Sui madrigali di Luigi Groto*, in *Luigi Groto e il suo tempo. Atti del Convegno di studi*, Adria, 27-29 aprile 1984, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 469-478.
- F. Bandini, *La ricerca dell'altra lingua* [recensione a *Poeti dialettali del Novecento*, a cura di Franco Brevini], «L'Indice dei libri del mese», marzo 1988, pp. 13-14.
- F. Bandini, *Contrappunto dell'io lontano* [recensione a Luigi Meneghello, *Bau-sète*], «L'Indice dei libri del mese», novembre 1988, p. 11, poi in *Omaggio a Luigi Meneghello*, a cura di Antonio Daniele, Centro editoriale e librario, Università degli studi della Calabria, 1994, pp. 131-133.
- F. Bandini, *Prefazione* a Neri Pozza, *Poesie*, a cura di F. Bandini, Vicenza, Neri Pozza, 1989, pp. VII-XIV.
- F. Bandini, *L'esordio di Goffredo Parise: «Il ragazzo morto e le comete»*, in *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Padova, Liviana editrice, 1989, pp. 105-114.
- F. Bandini, *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*, in *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*, Pordenone, Edizioni della Provincia di Pordenone, 1990, pp. 3-9.
- F. Bandini, *Ancora su intellettuali e politica*, in *Francesco Ferrari. Scritti e testimonianze*, a cura di Luca Romano e Ferrer Visentini, Zugliano, Grafica Simonato, 1991, pp. 50-54.
- F. Bandini, *La coerenza di un "provinciale"*, Introduzione a Giorgio Bido, *Neri Pozza scrittore*, Bassano, Ghedini & Tassotti, 1992, pp. 11-15.
- F. Bandini, *La Musa commentata. Eugenio De Signoribus*, «L'Indice dei libri del mese», n. 4, aprile 1992, p. 13.
- F. Bandini, *La Musa commentata. Alda Merini*, «L'Indice dei libri del mese», n. 6, giugno 1992, p. 11.

- F. Bandini, *La Musa commentata. Giampiero Neri*, «L'Indice dei libri del mese», n. 9, ottobre 1992, p. 9.
- F. Bandini, *La Musa commentata. Philippe Jaccottet*, «L'Indice dei libri del mese», n. 11, dicembre 1992, p. 11.
- F. Bandini, *La Musa commentata. Anna Achmatova*, «L'Indice dei libri del mese», n. 2, febbraio 1993, p. 9.
- F. Bandini, *La Musa commentata. Giosuè Carducci*, «L'Indice dei libri del mese», n. 3, maggio 1993, pp. 8-9.
- F. Bandini, *La Musa commentata. Valerio Magrelli*, «L'Indice dei libri del mese», n. 8, settembre 1993, p. 11.
- F. Bandini, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*. Atti del convegno – Rovereto, 3-5 ottobre 1991, a cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 59-68.
- F. Bandini, *La formazione poetica di David Maria Turolto*, in *Testimonianza e poesia: David Maria Turolto*. Atti del Convegno di Camposampiero, 14-16 maggio 1993, a cura di Armando Fiscon e Enrico Grandesso, premessa di Silvio Ramat, Camposampiero, Edizioni del Noce, 1993, pp. 22-32.
- F. Bandini, *La Musa commentata. L'Italia s'è desta*, «L'Indice dei libri del mese», n. 1, gennaio 1994, pp. 6-7.
- F. Bandini, *La Musa commentata. I calcoli ai reni di Ciro di Pers*, «L'Indice dei libri del mese», n. 4, aprile 1994, p. 6.
- F. Bandini, *Religione e poesia in Italia*, «L'Indice dei libri del mese», settembre 1994, pp. 9-10.
- F. Bandini, *Metri e figure della poesia di Marco Pola*, in *Poesia dialettale e poesia in lingua nel Novecento: intorno all'opera di Marco Pola*, Atti di seminario, Trento, ottobre 1993, a cura di A. Dolfi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1994, pp. 85-94.
- F. Bandini, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, in *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, a cura di Fernando Bandini, Giosetta Fioroni e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 13-64.
- F. Bandini, *Giudici e la gloria della lingua*, «Hortus», 18, 1995, pp. 5-8.
- F. Bandini, *Benzoni o del coraggio della poesia*, in *Pier Ferruccio Benzoni. Studi e testi*, a cura di S. Santucci, Lugo, Edizioni del bradipo, 1995, pp. 70-78.
- F. Bandini, *Parole e musica in Tasso*, «Odeo Olimpico», XXII, 1995-1996, pp. 67-72.
- F. Bandini, *Piovene e Vicenza*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*. Atti del Convegno di Studi, Vicenza, 24-26 Novembre 1994, a cura di Stefano Strazzabosco, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 11-18.
- F. Bandini, *Oscurità e chiarezza in Montale: chiose e congetture*, «Bollettino della Società Letteraria», Verona, dicembre 1997, pp. 97-108.
- F. Bandini, *Mai dire ma suggerire* [recensione a G. Giudici, *Empie stelle*], «L'Indice dei libri del mese», febbraio 1997, pp. 6-7.
- F. Bandini, *Venezia, la patria e l'esilio in Foscolo e Nievo*, «Quaderni veneti», 25, giugno 1997, pp. 119-137.
- F. Bandini, Prefazione a Ferdinando Camon, *Dal silenzio delle campagne. Tori, mucche, diavoli, contadini, drogati, mercanti di donne e serial killer: scene e racconti in versi*, Milano, Garzanti, 1998.

- F. Bandini, *Storia della lingua e metrica*, in *Storia della lingua italiana e Storia letteraria*. Atti del I Convegno ASLI (Firenze, 29-30 maggio 1997), a cura di Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani, Firenze, Franco Cesati, 1998, pp. 109-124.
- F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, in *Le ragioni della poesia*. Atti del Convegno sull'opera di Fernando Bandini, a cura di G. Vitali, Torre Boldone, Grafital, 1998, pp. 23-28.
- F. Bandini, *Scrivere poesia in latino oggi*, in *Seminari Piero Treves 1995-96. Atti*, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1999, pp. 83-96.
- F. Bandini, *Leopardi e la poetica del cuore*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 3-17.
- F. Bandini, *Al conte Carlo Pepoli*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998), a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 221-231.
- F. Bandini, *Nota sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di Anna Rosa Gentilini, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50.
- F. Bandini, *Zanzotto dalla "Heimat" al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. LIII-XCIV.
- F. Bandini, *Andrea Zanzotto e il paesaggio della Heimat*, in *Heimat: Identità regionali nel processo storico*. Atti del Convegno, Feltre, 28-30 ottobre 1999, a cura di Antonio Pasinato, Roma, Donzelli, 2000, pp. 263-270.
- F. Bandini, *Il «Posto di vacanza» di Vittorio Sereni*, «L'Erasmus», n. 4, luglio-agosto 2001, pp. 60-65.
- F. Bandini, *Piovene: il luogo e la memoria*, «Odeo Olimpico», XXXIV, 1999/2002, pp. 67-72.
- F. Bandini, *Il canto XXII del «Purgatorio»*, in «Regnum celorum violenza pate». *Dante e la salvezza dell'umanità*, a cura di Giuseppe Cannavò, Montella, Accademia Vivarium Novum, 2002, pp. 121-146.
- Fernando Bandini, *Il tramonto della luna*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di Armando Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 607-623.
- F. Bandini, *Ricordo di Neri Pozza*, in *Segni del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 10-11.
- F. Bandini, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Tomo primo, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, pp. XV-LVIII.
- F. Bandini, *Il capitale poesia*, in *L'oro e l'alloro. Letteratura ed economia nella tradizione occidentale*. Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 10-12 maggio 2001), a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2003, pp. 115-120.
- F. Bandini, *Le strade di Reborà*, «L'Erasmus», n. 18, novembre-dicembre 2003, pp. 115-122.
- F. Bandini, *Comunicazione su Ettore Gallo*, in *L'insegnamento di Ettore Gallo*, a cura di Giuseppe Pupillo, Verona, Cierre Edizioni, 2004, 259-263.
- F. Bandini, *Dalla crisalide-Sereni alla farfalla-Benzoni*, in *Postumo a me stesso. Ferruccio Benzoni tra vita e poesia*, a cura dell'Associazione Ferruccio Benzoni, Bologna, Pàtron, 2004, pp. 57-60.
- F. Bandini, *I misteri della traduzione*, Venezia, Supernova, 2005.

- F. Bandini, *Inferno e Paradiso in «Libera nos a malo»*, in *Per «Libera nos a malo». A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*. Atti del Convegno internazionale di studi “In un semplice ghiribizzo” (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 145-150.
- F. Bandini, *Mariangela e Gigi, concordæ animæ*, in *Mariangela Cisco Ghirotti, A cena col Presidente. Incontri sorprendenti con Mariano Rumor*, Verona, Cierre Edizioni, 2005, pp. 97-104.
- F. Bandini, *Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni*. Atti del Convegno di Studi. Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 11-18.
- F. Bandini, *Divagazioni intorno a «La malattia dell’olmo»*, in *«Una futile passione»*. Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, Prefazione di Dante Isella, San Zeno Naviglio, Grafo, 2007, pp. 87-97.
- F. Bandini, *Pascoli primo amore*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori, Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 191-199.
- F. Bandini, *Vicenza, Aznèciv: una città al cinema, il cinema di una città*, in *Luci sulla città. Vicenza e il cinema*, a cura di Alessandro Faccioli, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 18-20.
- F. Bandini, *Oggetti e fantasmi nella poesia latina del Pascoli*, in *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico*, a cura di Emilio Pianezzola, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2009, pp. 3-11.
- F. Bandini, *L’habitat spirituale di Mario Rigoni Stern*, «Venetica», a. XXIII, 20/2009, pp. 31-35.
- F. Bandini, *Silvio Guarnieri: le rose e le spine della letteratura*, in *Silvio Guarnieri. Le idee e l’opera*. Atti del convegno di studi. Feltre 8-9 ottobre 2010, San Cesario di Lecce, Manni, 2012, pp. 53-58.

V. ARTICOLI PUBBLICATI SU QUOTIDIANI LOCALI

- F. Bandini, *Le geometrie del cuore: quando «Il prete bello» fece scoppiare lo scandalo*, «Nuova Vicenza», 7 settembre 1986.
- F. Bandini, *Parise, Vicenza e quegli anni '50*, «Il Gazzettino», 19 aprile 1988.
- F. Bandini, *Non era facile volergli bene*, «Il Giornale di Vicenza», 7 novembre 1988.
- F. Bandini, *Poesia, antico amore*, «Il Gazzettino», 19 dicembre 1988.
- F. Bandini, *«Adesso Dio ha bisogno di Cesare»*, «Il Gazzettino», 8 settembre 1991.
- F. Bandini, *Viaggio tra i versi della lacerazione*, «Il Gazzettino», 3 ottobre 1991.
- F. Bandini, *Bisogno di umanesimo*, «Il Gazzettino», 14 novembre 1991.
- F. Bandini, *Con testo a fronte*, «Il Gazzettino», 28 novembre 1991.
- F. Bandini, *Una morte di Stato*, «Il Gazzettino», 12 dicembre 1991.
- F. Bandini, *Una città come Itaca*, «Il Gazzettino», 9 gennaio 1992.

- F. Bandini, *Una vanessa d'inverno*, «Il Gazzettino», 23 gennaio 1992.
- F. Bandini, *L'orgoglio degli angeli*, «Il Gazzettino», 6 febbraio 1992.
- F. Bandini, *La sconfitta di una città*, «Il Gazzettino», 17 febbraio 1992.
- F. Bandini, *Il sogno di un credente*, «Il Gazzettino», 20 febbraio 1992.
- F. Bandini, *Il passato e il futuro*, «Il Gazzettino», 5 marzo 1992.
- F. Bandini, *Alla fine della storia?*, «Il Gazzettino», 19 marzo 1992.
- F. Bandini, *Il fiume e il tempo*, «Il Gazzettino», 2 aprile 1992.
- F. Bandini, *Torneranno...*, «Il Gazzettino», 8 aprile 1992.
- F. Bandini, *Catastrofe e resurrezione*, «Il Gazzettino», 16 aprile 1992.
- F. Bandini, *Le cose che parlano*, «Il Gazzettino», 30 aprile 1992.
- F. Bandini, *Dai chiodi agli scandali*, «Il Gazzettino», 14 maggio 1992.
- F. Bandini, *Chi bussava alla porta?*, «Il Gazzettino», 28 maggio 1992.
- F. Bandini, *Le fiale della luna*, «Il Gazzettino», 11 giugno 1992.
- F. Bandini, *Volontariato dei lumi...*, «Il Gazzettino», 25 giugno 1992.
- F. Bandini, *Tristano, il fabbricere*, «Il Gazzettino», 23 luglio 1992.
- F. Bandini, *In principio era la parola*, «Il Gazzettino», 6 agosto 1992.
- F. Bandini, *Arrestarli tutti?*, «Il Gazzettino», 3 settembre 1992.
- F. Bandini, *A tu per tu con Bani Sadr*, «Il Gazzettino», 17 settembre 1992.
- F. Bandini, *La virtù è democratica?*, «Il Gazzettino», 1 ottobre 1992.
- F. Bandini, *Vulnerabile Olimpico*, «Il Gazzettino», 11 ottobre 1992.
- F. Bandini, *Allegoria delle lucciole*, «Il Gazzettino», 29 ottobre 1992.
- F. Bandini, *Un mazzo di carte*, «Il Gazzettino», 12 novembre 1992.
- F. Bandini, *Il merlo e la polenta*, «Il Gazzettino», 26 novembre 1992.
- F. Bandini, *Sulle stesse scale*, «Il Gazzettino», 10 dicembre 1992.
- F. Bandini, *Natale 1943*, «Il Gazzettino», 24 dicembre 1992.
- F. Bandini, *Tangentopoli dei suicidi*, «Il Gazzettino», 7 gennaio 1993.
- F. Bandini, *Linguaggi speciali*, «Il Gazzettino», 21 gennaio 1993.
- F. Bandini, *Uomo vecchio uomo nuovo*, «Il Gazzettino», 4 febbraio 1993.

- F. Bandini, *Nei misteri della pedagogia*, «Il Gazzettino», 18 febbraio 1993.
- F. Bandini, *I gemelli atrofizzati*, «Il Gazzettino», 4 marzo 1993.
- F. Bandini, *Minerva oscura*, «Il Gazzettino», 18 marzo 1993.
- F. Bandini, *La democrazia e i sofisti*, «Il Gazzettino», 1 aprile 1993.
- F. Bandini, *La fanciullezza della Repubblica*, «Il Gazzettino», 15 aprile 1993
- F. Bandini, *Arti: pacifica coesistenza*, «Il Gazzettino», 29 aprile 1993.
- F. Bandini, *Ed ecco un «Drago», dove osano le aquile*, «Il Gazzettino», 13 maggio 1993.
- F. Bandini, *La galassia esplosa*, «Il Gazzettino», 27 maggio 1993.
- F. Bandini, *Visibilia et invisibilia*, «Il Gazzettino», 10 giugno 1993.
- F. Bandini, *Sinistre, Lega*, «Il Gazzettino», 24 giugno 1993.
- F. Bandini, *L'artista e i guru*, «Il Gazzettino», 8 luglio 1993.
- F. Bandini, *L'arte e i guru (II)*, «Il Gazzettino», 22 luglio 1993.
- F. Bandini, *Chimaera in aere volitans*, «Il Gazzettino», 5 agosto 1993.
- F. Bandini, *Fantasie sul movimento*, «Il Gazzettino», 19 agosto 1993.
- F. Bandini, *I fiori gialli dei topinambùr*, «Il Gazzettino», 2 settembre 1993.
- F. Bandini, *Il bene e il male*, «Il Gazzettino», 16 settembre 1993.
- F. Bandini, *Dal politico al profetico*, «Il Gazzettino», 14 ottobre 1993.
- F. Bandini, *Paniere veneto*, «Il Gazzettino», 28 ottobre 1993.
- F. Bandini, *Tensioni morali*, «Il Gazzettino», 11 novembre 1993.
- F. Bandini, *Sistemi retorici*, «Il Gazzettino», 25 novembre 1993.
- F. Bandini, *Benedire e maledire*, «Il Gazzettino», 9 dicembre 1993.
- F. Bandini, *Ostessa dei tre merli*, «Il Gazzettino», 23 dicembre 1993.
- F. Bandini, *La televisione e l'angelo*, «Il Gazzettino», 6 gennaio 1994.
- F. Bandini, *Gli homines novi tecnologici*, «Il Gazzettino», 20 gennaio 1994.
- F. Bandini, *Vecchi socialisti*, «Il Gazzettino», 3 febbraio 1994.
- F. Bandini, *Tv: verità e menzogna*, «Il Gazzettino», 17 febbraio 1994.
- F. Bandini, *Con i pugni in tasca*, «Il Gazzettino», 31 marzo 1994.
- F. Bandini, *Quegli oscuri fratelli di Zorro*, «Il Gazzettino», 14 aprile 1994.

- F. Bandini, *Scappare da casa*, «Il Gazzettino», 28 aprile 1994.
- F. Bandini, *Pecore, lupi e... il buon pastore*, «Il Gazzettino», 12 maggio 1994.
- F. Bandini, *Il grande vuoto in una città*, «Il Gazzettino», 26 maggio 1994.
- F. Bandini, *Alto... sulle ali*, «Il Gazzettino», 9 giugno 1994.
- F. Bandini, *I barattoli attaccati*, «Il Gazzettino», 23 giugno 1994.
- F. Bandini, *La strada giusta*, «Il Gazzettino», 7 luglio 1994.
- F. Bandini, *La giustizia nel paese di Acchiappacitrulli*, «Il Gazzettino», 26 luglio 1994.
- F. Bandini, *La metamorfosi di un intellettuale*, «Il Gazzettino», 9 agosto 1994.
- F. Bandini, *Il cavallo di Caligola*, «Il Gazzettino», 23 agosto 1994.
- F. Bandini, *Sgorlon, i laici e "Sant'Irene"*, «Il Gazzettino», 6 settembre 1994.
- F. Bandini, *Favole, paure e vecchi diavoli*, «Il Gazzettino», 20 settembre 1994.
- F. Bandini, *Popper, la televisione e la democrazia*, «Il Gazzettino», 4 ottobre 1994.
- F. Bandini, *In Guido Piovene l'identità della terra*, «Il Gazzettino», 18 ottobre 1994.
- F. Bandini, *Quando c'era... il "2 novembre"*, «Il Gazzettino», 1 novembre 1994.
- F. Bandini, *Fantasia della vita*, «Il Gazzettino», 12 novembre 1994.
- F. Bandini, *Oggi c'è la gente, non più il popolo*, «Il Gazzettino», 15 novembre 1994.
- F. Bandini, *La politica e le rane di Luigi Spallanzani*, «Il Gazzettino», 29 novembre 1994.
- F. Bandini, *Santa Lucia e le tenebre*, «Il Gazzettino», 13 dicembre 1994.
- F. Bandini, *L'immobilità del presepio*, «Il Gazzettino», 27 dicembre 1994.
- F. Bandini, *In Italiano 8, in Matematica... 5*, «Il Gazzettino», 10 gennaio 1995.
- F. Bandini, *Veneto al buio*, «Il Gazzettino», 24 gennaio 1995.
- F. Bandini, *Uno stare insieme tra poesia e preghiera*, «Il Gazzettino», 7 febbraio 1995.
- F. Bandini, *Trasformismi: come quel vecchio sindaco?*, «Il Gazzettino», 21 febbraio 1995.
- F. Bandini, *Andare dove... ci porta il vento*, «Il Gazzettino», 7 marzo 1995.
- F. Bandini, *La democrazia è minimalista*, «Il Gazzettino», 21 marzo 1995.
- F. Bandini, *L'albero della vita (e della morte)*, «Il Gazzettino», 4 aprile 1995.
- F. Bandini, *L'abuso della parola, liturgie ed esorcismi*, «Il Gazzettino», 18 aprile 1995.
- F. Bandini, *La fine della guerra cinquant'anni fa*, «Il Gazzettino», 16 maggio 1995.

- F. Bandini, *Fagioli borlotti e «l'Essere»*, «Il Gazzettino», 30 maggio 1995.
- F. Bandini, *Forme della città (ieri e oggi)*, «Il Gazzettino», 13 giugno 1995.
- F. Bandini, *Cuori afflosciati del nostro tempo*, «Il Gazzettino», 27 giugno 1995.
- F. Bandini, *La bella estate tempo della giovinezza*, «Il Gazzettino», 11 luglio 1995.
- F. Bandini, *Cinema all'aperto, quanta nostalgia*, «Il Gazzettino», 25 luglio 1995.
- F. Bandini, *Quei poeti delle vacanze*, «Il Gazzettino», 8 agosto 1995.
- F. Bandini, *Toponomastica tra Formigoni e... Pirelloni*, «Il Gazzettino», 22 agosto 1995.
- F. Bandini, *Il nipote prete di Giovanni Pascoli*, «Il Gazzettino», 5 settembre 1995.
- F. Bandini, *Voci di bambini da lontane finestre*, «Il Gazzettino», 19 settembre 1995.
- F. Bandini, *Andare in viaggio*, «Il Gazzettino», 3 ottobre 1995.
- F. Bandini, *Democracy blues e antiche risse*, «Il Gazzettino», 17 ottobre 1995.
- F. Bandini, *Marino e la vecchia tartaruga della memoria*, «Il Gazzettino», 31 ottobre 1995.
- F. Bandini, *Sull'imparare poesie a memoria*, «Il Gazzettino», 14 novembre 1995.
- F. Bandini, *Indipendenza e/o federalismo*, «Il Gazzettino», 28 novembre 1995.
- F. Bandini, *La regione e la nazione*, «Il Gazzettino», 12 dicembre 1995.
- F. Bandini, *Sul riciclaggio dell'usato in politica*, «Il Gazzettino», 9 gennaio 1996.
- F. Bandini, *Gli smarrimenti della memoria*, «Il Gazzettino», 23 gennaio 1996.
- F. Bandini, *Sulla traduzione del «Padre nostro» (I)*, «Il Gazzettino», 6 febbraio 1996.
- F. Bandini, *Sulla traduzione del «Padre nostro» (II)*, «Il Gazzettino», 20 febbraio 1996.
- F. Bandini, *Sulla traduzione del «Padre nostro» (III)*, «Il Gazzettino», 5 marzo 1996.
- F. Bandini, *Piccole nevrosi del pendolare*, «Il Gazzettino», 19 marzo 1996.
- F. Bandini, *La gente non canta più*, «Il Gazzettino», 2 aprile 1996.
- F. Bandini, *Oggetti smarriti, rabbia e sconforto*, «Il Gazzettino», 16 aprile 1996.
- F. Bandini, *Un libro da salvare sull'arca del Duemila*, «Il Gazzettino», 30 aprile 1996.
- F. Bandini, *Il governo della Padania in un giorno di pioggia*, «Il Gazzettino», 14 maggio 1996.
- F. Bandini, *Fare i conti con lo Stato non con la Nazione*, «Il Gazzettino», 28 maggio 1996.
- F. Bandini, *Lo sguardo di Neri Pozza*, «Il Giornale di Vicenza», 6 maggio 1999.
- F. Bandini, *Lo scrittore e l'intellettuale*, «Il Giornale di Vicenza», 18 novembre 1999.

- F. Bandini, *García Márquez e l'antitesi di Don Giovanni*, «Il Giornale di Vicenza», febbraio 2005.
- F. Bandini, *La furia dei fiumi pigri e la Storia che punisce la memoria assente. Parise, l'Olimpico e le antiche alluvioni: cosa ci insegna la catastrofe*, «Corriere del Veneto», 3 novembre 2010.
- F. Bandini, *Il "segreto" di Zanzotto? Il sogno di una lingua oltre l'ostilità della storia*, «Il Giornale di Vicenza», 21 ottobre 2011.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU BANDINI

- Afribo Andrea, *È primavera, Bandini!*, «Paragone», a. LIII, n. 39-40-41, febbraio-giugno 2002, pp. 121-133.
- Baldacci Luigi, *Novecento*, «La Rassegna della letteratura italiana», anno 63°, serie VII, gennaio-aprile 1959, p. 169.
- Id., *Giudici e Bandini ovvero l'altra faccia della poesia*, «Epoca», 8 giugno 1969.
- Barbieri Alvaro e Lorenzo Renzi, *Bandini d'inverno*, «Studi novecenteschi», a. 2008, n. 2, pp. 579-589.
- Beccaria Gian Luigi, *Per Fernando Bandini*, in *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Franco Contorbia, Giovanna Ioli, Luigi Surdich, Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2009, pp. 41-56.
- Id., *Bandini, una temprà di grazia*, in Id., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Milano, Rizzoli, 2013.
- Bertoni Alberto, *Commentare un'«Amnesia»*, in *Indigeno e foresto*, cit., pp. 87-92.
- Carena Carlo, *Poesia latina di Fernando Bandini*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di Erasmo Leso, Padova, Esedra, 2006, pp. 135-146.
- Cavarzere Alberto, *Interpretare e tradurre: Bandini traduttore dal latino*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, cit., pp. 115-134.
- Cucchi Maurizio, *Fernando Bandini*, in Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 615-629.
- Curi Fausto, *La normalizzazione: Bandini*, in *La poesia italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 398-402.
- Daniele Antonio, *La poesia di Bandini*, in *Le ragioni della poesia*, cit., pp. 7-22.
- Damiani Rolando, *I versi dei «Santi di Dicembre»*, «Il Gazzettino», 6 dicembre 1994.
- Id., *Con gli occhi sollevati in alto per sopravvivere*, «Il Gazzettino», 17 dicembre 1998.
- Id., *In difesa di una cadenza antica*, in *Verso poesia. Incontri con la grande poesia veneta (1999-2000)*, Comune di Venezia, 2001, pp. 49-51.

- Fasolo Ugo, Prefazione a F. Bandini, *Pianeta d'infanzia*, in *Nuovi poeti* raccolti e presentati da Ugo Fasolo, tomo II, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 66-69.
- Fofi Goffredo, *Per Fernando Bandini*, in *Indigeno e foresto*, cit., pp. 161-162.
- Galaverni Roberto, *L'arte poetica di Fernando Bandini*, in *Indigeno e foresto*, cit., pp. 175-182.
- Id., *Bandini, poeta in cerca dell'ignoto*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 2013.
- Gioanola Elio, *Fernando Bandini, artigiano dell'altrove*, «Testuale», n. 37-38, anno XXII, II settembre 2004 - I settembre 2005, pp. 30-42.
- Giudici Giovanni, *Il filmato che ora vedremo...*, «l'Espresso», n. 26, a. XXV, 1° luglio 1979.
- Id., *La lingua viva della poesia*, «l'Unità», 6 febbraio 2002.
- Isgrò Emilio, *Due nuovi poeti*, «Il Gazzettino», 4 febbraio 1964.
- Loi Franco, *Emozioni sul filo della memoria*, «Il Sole-24 ore», 26 marzo 1995.
- Longhi Silvia, *Profezia e arte divinatoria in Bandini*, «Rivista di Letteratura Italiana», 2010, XXVIII, n. 1, 2010, pp. 87-112.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Nota a «Festa d'inverno» di Fernando Bandini*, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, pp. 410-415.
- Orelli Giorgio, *Bandini con brio*, «Corriere del Ticino», 24 maggio 1980.
- Raboni Giovanni, *Tre libri di poesia*, «Paragone», a. XVII, n. 196, giugno 1966, pp. 150-151 [raccolto col titolo *La giusta dose di piombo* in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 129-130].
- Id., *A ragion veduta*, «Paragone», a. XX, n. 234, agosto 1969, pp. 162-164.
- Id., *Alla fine, un lampo*, «Il messaggero», 19 marzo 1986.
- Raffaelli Massimo, *Le parole dure come pietre*, «il manifesto», 27 dicembre 2013.
- Ramat Silvio, *Poesia e miracoli. «Meridiano di Greenwich» di Fernando Bandini*, «Poesia», a. XII, giugno 1999, n. 129, pp. 23-29.
- Salvi Sergio, *Dicotomie: Fortini, Bandini*, «Il Bimestre», marzo-aprile 1969, pp. 29-31.
- Scarabicchi Francesco, *Un pugno di versi in disaccordo con il suo tempo*, «il manifesto», 27 dicembre 2013.
- Spatola Adriano, Recensione a *Memoria del futuro*, «Il Quindici», n. 17, maggio 1969, p. 2.
- Zanzotto Andrea, *Astri e neve, animali e santi nel magico dicembre di Bandini*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 1994 [poi in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, vol. II, Aure e disincanti nel Novecento letterario, Milano, Mondadori, 2001, pp. 377-380].
- Zucco Rodolfo, *Bandini traduttore di Baudelaire*, «Poetiche», N.S., Vol. 7, n. 1 / 2005, pp. 65-94.
- Id., «E Bandini?». Note per una lettura di «*Memoria del futuro*», in *Omaggio a Fernando Bandini*, cit., pp. 49-78.

- Id., *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, «istmi», 17-18, 2006, pp. 259-280.
- Id., «Certi poeti». *Ipotesi sulla lingua poetica di Bandini*, in *Gli scrittori vicentini e la lingua italiana*, a cura di Antonio Daniele, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 274-303.

INTERVISTE

- «...l'America piombata in un paese...», in Riccardo Calimani, *La polenta e la mercanzia. Un viaggio nel Veneto*, Foto di Fulvio Roiter, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 108-117.
- «Se vuoi far poesia, prima leggi tanto», intervista a cura di Sergio Frigo, «Il Gazzettino», 17 dicembre 1998.
- *Nella poesia il battito del tempo*, intervista a cura di Maurizia Veladiano, «Il Giornale di Vicenza», 14 dicembre 1999.
- *Il «vecchio albero fitto in Aznèciv» che sognava di fuggire da Vicenza*, intervista a cura di Maurizia Veladiano, «Il Giornale di Vicenza», 6 novembre 2001.
- *Intervista a Fernando Bandini*, a cura di Giuseppe Barbieri, in Giustino Chemello, *About Vicenza / Su Vicenza*, a cura di G. Barbieri, con un racconto di Vitaliano Trevisan e tre interviste a Fernando Bandini, Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern, Vicenza, Terraferma, 2003, pp. 114-124.
- *Con Bandini la poesia torna al classicismo*, intervista a cura di Pasquale di Palmo, «Letture», n. 632, dicembre 2006, p. 68.
- *L'eroismo della scrittura*, intervista a cura di Fabio Giarretta, «Il Giornale di Vicenza», 25 luglio 2006.
- *Intervista a Fernando Bandini*, in Laura Crosara, *Natura e storia nella poesia di Fernando Bandini*, Università di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in filologia e critica letteraria, Relatore: prof. Francesco Zambon, a.a. 2007/08, pp. 343-349.
- *Vicenza o dell'inattualità*, intervista a cura di Roberto Galaverni, Massimo Raffaeli e Francesco Scarabicchi, «Alias», a. IX, n. 47, 29 novembre 2008, pp. 20-22.
- «Scrivo versi in latino: è la lingua dei valori», intervista a cura di Maria Tosca Finazzi, «l'Eco di Bergamo», 17 maggio 2008.
- *Tre domande sul tempo*, intervista a Fernando Bandini, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di Elisabetta Graziosi, Bologna, Clueb, 2008, pp. 269-270.
- *L'onore del poeta*, in *Il Veneto che amiamo. Incontri con Fernando Bandini, Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto*, Prefazione di Goffredo Fofi, Roma, edizioni dell'asino, 2009, pp. 147-183.
- «Ma l'idioma locale è anche un artificio», intervista a cura di Francesco Erban, «La Repubblica», 21 gennaio 2010.
- *Io, un vecchio albero nella città senza identità*, intervista a cura di Maurizia Veladiano, «Il Giornale di Vicenza», 30 luglio 2011.
- *Fernando Bandini, così si costruisce memoria del futuro*, intervista a cura di Maurizia Veladiano, «Il Giornale di Vicenza», 21 marzo 2012.

- *Intervista a Fernando Bandini, poeta della speranza*, a cura di Giandomenico Cortese (autunno 2012), visionata il 15 dicembre 2013 nel sito internet della Diocesi di Vicenza.

- *Constrasto tra essere e parola motore di un mondo in versi*, intervista a cura di Nadia Scappini, «Trentino», 30 giugno 2013.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

OPERE CITATE

- Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes*, Introduzione e traduzione di Giuliano Gramigna, Milano, Garzanti, 1999.

- Alighieri Dante, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980⁴.

- Ambrogio, *Inni*, a cura di Manlio Simonetti, Firenze, Nardini, 1988.

- Apollinaire Guillaume, *Poesie*, scelta e traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e note di Enrico Guaraldo, Milano, Rizzoli, 1985².

- Baudelaire Charles, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008.

- Bianciardi Luciano, *Il lavoro culturale*, Milano, Feltrinelli, 1957, 1964².

- Blake William, *Libri profetici*, a cura Roberto Sanesi, SE, Milano, 1997².

- Buzzati Dino, *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998.

- Claudel Paul, *Oeuvre poétique*, Introduction par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, 1957.

- d'Annunzio Gabriele, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, II volumi, Milano, Mondadori, 1984.

- Eliot Thomas Stearns, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, con una prefazione di David Gascoyne, Milano, Bompiani, 2011⁶.

- Eluard Paul, *Poesia ininterrotta*, Traduzione di Franco Fortini, Illustrazioni di Bruno Cassinari, Torino, Einaudi, 1948.

- Folengo Teofilo, *Baldus*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1989.

- Fortini Franco, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978.

- Foscolo Ugo, *Sepolcri odi sonetti*, a cura di Donatella Martinelli, Milano, Mondadori, 1987.

- Gatto Alfonso, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005.

- Gellio Aulo, *Le notti attiche*, a cura di Giorgio Bernardi-Perini, Torino, Utet, 1992.

- Giudici Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Cronologia a cura di Carlo Di Alesio, Milano, Mondadori, 2008².
- Giuliani Alfredo, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965².
- Gozzano Guido, *Poesie e prose*, Introduzione di P.P. Pasolini, a cura di Luca Lenzi, Milano, Feltrinelli, 2008².
- Leopardi Giacomo, *Canti*, Introduzione, note e commenti di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 1975.
- Id., *Poesie e prose*, vol. I, *Prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988.
- Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, Traduzione di Renata Raccanelli, Note di Carlo Santini, Torino, Einaudi, 2003.
- Minucio Felice, *L'Ottavio*, Introduzione, nuova traduzione col testo a fronte e note di Umberto Moricca, Roma, Loescher, 1933.
- Montale Eugenio, *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.
- Noventa Giacomo, *Versi e poesie*, a cura di Franco Manfiani, Venezia, Marsilio, 1986.
- Orazio, *Le opere*, vol. I, *Le odi, il Carme Secolare, Gli epodi*, Introduzione di Francesco Della Corte, Testo critico di Paola Venini, Traduzione di Luca Canali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1991.
- Orelli Giorgio, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant, VI volumi, Milano, Mondadori – Fondazione Lorenzo Valla, 2005-2013.
- Parise Goffredo, *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, Introduzione di Andrea Zanzotto, II Volumi, Milano, Mondadori, 1987-1989.
- Pascoli Giovanni, *Poesie*, con un Avvertimento di Antonio Baldini, II volumi, Milano, Mondadori, 1939, 1965.
- Id., *Poemetti latini*, scelti e commentati da Luciano Vischi, Milano, Mondadori, 1945.
- Id., *Prose I. Pensieri di varia umanità*, con una premessa di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946.
- Id., *Poesie latine*, a cura di Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia a cura di Nico Naldini, II volumi, Milano, Mondadori, 2003.
- Peguy Charles, *Oeuvres Poétiques Complètes*, Introduction de François Porché, Chronologie de la vie et de l'oeuvre par Pierre Péguy, Paris, Gallimard, 1942.
- Petrarca Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- *Poeti del Duecento*, II Tomi, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Ponge Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

- Prudenziò, *Gli inni quotidiani. Le corone dei martiri*, Introduzione, traduzione e note a cura di Mario Spinelli, Roma, Città Nuova, 2009.
- Raboni Giovanni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006.
- Rèbora Clemente, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988.
- Reverdy Pierre, *La maggior parte del tempo*, con testo a fronte, introduzione e versioni di Franco Cavallo, Parma, Guanda, 1966.
- Rimbaud Arthur, *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, con un saggio di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1975¹, 1992.
- Ruzante, *Teatro*, Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- Saba Umberto, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988.
- Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001.
- Sanguineti Edoardo, *Opus metricum 1951-1959*, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1960.
- Sereni Vittorio, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981.
- Id., *Poesie*, Edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Valeri Diego, *Quaderno francese del secolo*, Torino, Einaudi, 1965.
- Virgilio, *Eneide*, Introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.
- Zanzotto Andrea, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999.

SAGGI CITATI

- Bacchi della Lega Alberto, *Caccie e costumi degli uccelli selvatici*, Seconda edizione accresciuta di due appendici, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1902.
- Balestrini Nanni (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Beccaria Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli e D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- Id., *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti, 2006.
- Bechelloni Giovanni, *Cultura e ideologia nella nuova sinistra*, Milano, Edizioni di Comunità, 1973.
- Beltrami Pietro, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Berardinelli Franco, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

- Bonnefoy Yves, *Rimbaud. Speranza e lucidità*, Edizione italiana a cura di Fabio Scotto, Postfazione di Gabriella Caramore, Roma, Donzelli, 2010.
- Camon Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965.
- Cederna Camilla, *La terribile santità*, «l'Espresso», 6 gennaio 1963, poi in Ead., *Signore e signori*, Milano, Longanesi, 1966, pp. 63-72.
- Curtius Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- D'Alessandro Francesca, *Il registro lirico e le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile» di Vittorio Sereni*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di Enrico Elli e Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 621-662.
- Damiani Rolando, *La sfida di Noventa a Montale*, in *Giacomo Noventa*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2008, pp. 91-100.
- Davico Bonino Guido, *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009.
- De Robertis Giuseppe, *Poeti lirici moderni e contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1945.
- Eliot Thomas Stearns, *Riflessioni sul "vers libre"*, in Id., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1986, pp. 713-718.
- Falqui Enrico, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Roma, Colombo, 1956 (II ed. riveduta e aumentata, ivi, 1957).
- Ferretti Gian Carlo, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.
- Fini Carlo (a cura di), *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Padova, Liviana, 1980.
- Forti Marco, *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia, 1971.
- Fortini Franco, *I Poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- Id., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.
- Franzina Emilio, *La sinistra non comunista a Vicenza dalla Liberazione ai primi anni Sessanta (1945-1962)*, in *L'insegnamento di Ettore Gallo*, a cura di Giuseppe Pupillo, Verona, Cierre Edizioni, 2004, pp. 211-256.
- Ghidetti Enrico e Giorgio Luti, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- Ghirotti Gigi, *Due al vescovado*, «La Stampa», 3 novembre 1971.
- Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, II volumi, Torino, Einaudi, 1989.
- Giudici Giovanni, *La gestione ironica*, «Quaderni Piacentini», n. 19-20, 1964, in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti. 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 207-217.

- Id., *Intervento*, «Paragone», a. XVII, n. 192/12, febbraio 1966, pp. 104-105.
- I galli, *La nostra estetica*, «Il Gallo», a. IV, n. 1, 25 gennaio 1950.
- Izzo Carlo, *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, Modena, Guanda, 1949.
- Kemeny Tomaso e Cesare Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979.
- Lausberg Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Lenzini Luca, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- Macchia Giovanni, Massimo Colasanti, Enrico Guaraldo, Giovanni Marchi, Gianfranco Rubino, Gabriella Violato, *La letteratura francese*, tomo V, *Il Novecento*, Milano, Edizione Accademia, 1987.
- Macrì Oreste, *Le generazioni nella poesia italiana del Novecento*, «Paragone», a. IV, n. 42, giugno 1953, pp. 43-53.
- Magro Fabio, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002, pp. 347-407.
- Malebranche Nicola, *Colloqui sulla metafisica*, a cura di Romeo Crippa, Bologna, Zanichelli, 1963.
- Mattevi Vigilio, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», I, 1, 1972, pp. 63-101.
- Menato Giuliano, *Le arti figurative del Novecento fino agli anni Sessanta*, in *Storia di Vicenza*, a cura di Franco Barbieri e Gabriele De Rosa, vol. IV/2, *L'età contemporanea*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, pp. 125-171 (specialmente pp. 165-171).
- Menegazzo Emilio, *Il Petrarca e Arquà nella vita e nell'opera di Ruzante*, ne *Il Petrarca ad Arquà*. Atti del convegno di studi nel VI centenario (Arquà Petrarca, 6-8 nov. 1970), a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1975, pp. 177-198.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Milone Luigi, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», n. 8/9, luglio-novembre 1974, pp. 207-235.
- Mortara Garavelli Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997².
- Paccagnella Ivano, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- Perugi Maurizio, *L'allodola che «s'innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Poligrafo, 2004, pp. 189-206
- Piovene Guido, *La luce di Vicenza*, «La Stampa», 12 febbraio 1961.
- Id., *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975.
- Pizzetti Ippolito, *Enciclopedia dei Fiori e del Giardino*, Milano, Garzanti, 1998.

- Pozza Neri, *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di Pasquale di Palmo, Vicenza, Neri Pozza, 2006.
- Raboni Giovanni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Id., *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Il Novecento, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 207-248.
- Ramat Silvio, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976.
- Ripellino Angelo Maria, *Poeti cecoslovacchi parlano ai bambini*, «La fiera letteraria», a. VI, n. 49, 23 dicembre 1951, p. 3.
- Rogante Guglielmina, «*La chimera*» (1954-1955). *I poeti e la poesia a una svolta: verso la "naturalizza"*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e pensiero, 2010, pp. 1019-1043.
- Rossi Giovanni, *Rimario pascoliano*, Bologna, Zanichelli, 1930.
- Sanguineti Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, nuova edizione ampliata, 1978.
- Sereni Vittorio, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il saggiatore, 1983.
- Siti Walter, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980.
- Solmi Sergio, *La letteratura italiana contemporanea*, vol. I, *Scrittore negli anni. Note e recensioni. Ritratti di autori contemporanei. Due interviste*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992.
- Spitzer Leo, *L'armonia del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1963.
- Stella Gian Antonio, *Schei. Dal boom alla rivolta: il mitico Nordest*, Milano, Mondadori, 2000.
- Testa Enrico, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-43.
- Traina Alfonso, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo letterario*, Terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di Patrizia Paradisi, Quarto Inferiore, Patron, 2006.
- Urettini Luigi, *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, Prefazione di L. Urettini, disegni di Giosetta Fioroni, due note di Raffaele Manica e Silvio Perrella, Lugo, Edizioni del bradipo, 1995.
- Wildová Tosi A., *La cultura ceca in Italia dal 1945 ad oggi*, «Europa Orientalis», n. I, 1982, pp. 53-62.
- Zanzotto Andrea, *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, II volumi, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Il mio Campana*, a cura di Francesco Carbone, Bologna, Cleup, 2011.
- Zucco Rodolfo, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, in *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*. Atti del convegno – Rovereto, 10-11 maggio 2007, a cura di Mario Allegri e Antonio Girardi, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2008, pp. 209-243.