

Amleto Pedroli dal «locale» all'«universale»

L'ultima raccolta di poesie, scritte dal 1971 al 1981 da Amleto Pedroli¹⁾, pubblicata dalla Fondazione Arturo e Margherita Lang (che inaugura così una nuova collana di autori ticinesi, in cui seguirà una monografia sui dialetti della Verzasca di Lurati e Pinana) e presentata a Lugano il 3 marzo scorso da Amilcare Berra e Graziano Papa, non significa soltanto l'ultima tappa di un costante lavoro durato decenni, ma dà la misura della maturità poetica dell'autore.

«Nel garbuglio dei nomi» (il pertinente o originalissimo titolo dell'opera) fa seguito, infatti, a quattro precedenti raccolte uscite negli ultimi trent'anni: la prima risale al 1953, «Poesie», Mendrisio, Tiponova (con nota introduttiva di G. Ungaretti), cui seguirono «Poesie nuove», Padova, Rebellato 1961, «Le messi d'agosto», Bellinzona, Casagrande 1968 e «Due cantate profane», Lugano, Pantarei 1971.

Le ultime due opere avevano già segnato un notevole progresso rispetto alle prime prove. Recensendo, nel '68, «Le messi d'agosto», l'avevo definito «una specie di poemetto — moderno e quasi contestatario — fissato sul nostro piccolo mondo (il Mendrisiotto) in trasformazione e tessuto di una nostalgica comunione con la gente della nostra terra, come segno di un profondo 'engagement' morale».

Delle «Due cantate profane», a quanto avevo detto alla radio, che cioè la «cantata» sulla famiglia non era affatto «profana» (da *pro-fanum*, cioè fuori del tempio), ma profondamente religiosa nel senso del *mos maiorum*, faceva eco Mario Agliati per ribadire che «profane sono soltanto in apparenza, perché sono piene di pietà, di amore per l'umanità sofferente, di sentimento stupido del paesaggio».

E Giovanni Bonalumi, ricordando la figura dell'«uomo» in quella raccolta, lo definiva «un uomo per niente universale, visto com'è chiuso *tra le colline / della rete della frontiera*'».

Orbene, se fino allora la poesia di Amleto Pedroli poteva ancora sembrare legata forse troppo palesemente al «locale» della sua terra natale (Chiasso e il suo Mendrisiotto), dove «il confine ha tagliato le radici, / siamo contesi tra l'amore di terra lontana / e l'avvilente esilio / con la vita alle porte di casa», e sebbene anche le 32 nuove poesie possano essere lette come frammenti dell'autobiografia dell'autore, mi sembra che con quest'ultima opera la sua poesia diventi veramente «universale», perché il desiderio di fermare il «passare» non è più solo limitato all'autore (cioè al «suo» passare), ma a quello di tutti gli uomini, dell'intera umanità che passa. Si ha cioè l'impressione che il «confine locale» diventi simbolicamente l'«al di là», che l'«effimero» si faccia «eterno», come si può intuire nel componimento XXXI:

*È bene che tu dica a te stesso
che non ti mancò la grazia,
né la fede nei giorni,
negli eventi di oggi e di ieri,
che non ti venne a mancare
la speranza di cogliere nelle stagioni
l'effimero e l'eterno,
non per desiderio d'immobilità,
ma proprio perché
specchiarsi in precarie esistenze
è ancora essere al confine,
in attesa di passare
con gli altri che ancora non sono
polvere nella polvere del tempo.*

È appunto dalla realtà del «confine» e dal senso dell'«esilio» che nasce il desiderio del «passare», «lessema verbale — come ben osserva Bonalumi — che costituisce il perno della maggior parte dei componimenti». Se poi, oltre alla citazione dei vari passaggi dove s'incontra tale lessema, si volesse spingere più in profondità l'analisi semantica, ci si potrebbe accorgere che quel «passare» non è più inteso solo in senso «locale», ma, appunto, «universale». Esso però non corrisponde al «*panta rei, ouden menei*» (tutto passa, nulla resta) di Eraclito, come potrebbero far pensare sia quel «*futuro inarrestabile / che, generandosi, muore*» (V), sia tutto il componimento XVI dove lo scorrere del tempo è poeticamente concretizzato nei «*fiori sul monumento della piazza*».

A me pare che il «passare» possa intendersi come il passare dell'uomo nell'«*ansia di durare*» nel tempo, cioè di una vita e di un tempo intesi in senso positivo. Passare il confine, cioè «sconfinare» diventa così metafora poetica, dove il «confine», la «frontiera» sono un momento topico, un punto critico, sì, ma, se non in senso metafisico e trascendentale, almeno con il chiaro valore simbolico di uno sguardo interiore nell'uomo che cerca «*la giusta direzione*» (IX).

Ciò che, forse, il poeta aveva già anticipato negli ultimi due versi del componimento XVIII di «*Due cantate profane*»: «*E l'uomo che passa / accenna ad altre esistenze*», si risolve ora, proprio all'inizio della nuova raccolta (che pure può essere considerata un «poemetto») nel «*certo passaggio / che qui si configura / come un aperto varco*» (II), per concludersi esplicitamente nell'ultima: «*A te che mi puoi leggere e sei qui... / queste parole di uno che passa*» (XXXII).

Qual è il significato di questo «aperto varco», se non quello del passaggio «*per transitare dai vivi ai morti*» (XV)? cioè per la maturazione della morte?

*Ma il passare è visibile un poco,
sul volto delle più vecchie case,
e nel lento declino dei già forti alberi
che maturano la morte imperturbati* (XIX)

La maturazione della morte, però, non è passiva accettazione di una legge biologica



di questa nostra «migrazione» che «*da secoli dura*» (II), ma diventa maturazione del «*nostro destino*» (XIII) e si fa «*quasi una leggenda / ... che vera vita adombra*» (XXIII). Forse è questa speranza che salva il poeta e l'uomo dall'impressione di naufragio di «*stagioni / volte alla dissoluzione*» (X), «*dove il raccolto si perde*» (III), impressione che lascia talvolta perplessi in certi versi, per quel senso di contraddittorietà o contrarietà di cui è imbevuta tutta la poesia del Pedroli, riassunta nei versi: «*nel cuore dell'immutabile contrarietà / nell'attesa di una partenza certa, / in un'incerta stagione*» (XXIX).

La netta opposizione tra «*certa*» e «*incerta*» parrebbe giustificare «*l'immutabile contrarietà*», come in altre situazioni della raccolta, fin dal titolo. Infatti, il «*garbuglio*» (groviglio, intrico contraddittorio) riferito ai «*nomi*» (parole, espressioni, frasi) è messo in relazione anche all'«*illusorio fabbricato*» (XVII), come possibile metafora del mondo, e potrebbe essere esteso a molte altre espressioni, apparentemente ingarbugliate e contraddittorie, come «*l'indispensabile superfluo*» (IX) o l'«*odiosamata convalle*» (XIV) o «*questo sonno che sembra vita*» (XX) o l'«*amaro miele*» (XXVIII), ecc.

Un segno di questa contraddittorietà (con la quale soltanto — ha affermato l'autore stesso alla presentazione — egli fa poesia) è dimostrata anche dal frequente uso della congiunzione avversativa «*ma*», la quale introduce un termine o una frase opposta a ciò che precede (e che appare 16 volte nelle 32 poesie, e ben 3 tanto nella XV, quanto nella XIX).

Eppure, dopo un'attenta rilettura, l'impressione che affiora chiara, superando ogni dubbio e incertezza, è quella di una positiva continuità dell'uomo nella vita, che può dire a se stesso «*Non è vano questo darsi da fare / prima di sera*» (IV) e che si sente, quindi, di continuare il suo «*discorrere somnesso / che da secoli dura*» (XXX). L'aggettivo «*somnesso*» esprime anche il tono nuovo di queste ultime poesie: non più preziosità linguistiche, immagini troppo levigate, po-

che analogie (la «*convalle è una conca funghita*», XIV), ma un linguaggio più discorsivo, un ritmo di poesia/prosa, quasi di «recitativo» jenniano (dimostrato anche dai molti gerundi usati — 20 volte —), molti paragoni e similitudini con il tradizionale «come»: «*come i grani di un rosario*» (XIX), «*come sui monti la neve*» (II), «*rinascano come l'erba tagliata*» (XXX), ecc.

Tuttavia, non mancano spie che, con altri elementi, contraddistinguono la prosa dalla poesia: rime interne ed esterne («*cosa... qualcosa*», «*maturazione... perfezione... dissoluzione*», «*violenza... esistenza...*» «*frutti... lutti*», ecc.); assonanze e allitterazioni («*fresca... resta*», «*angoli... angeli*», «*verde... erbe*», ecc.); inversioni di tipo

classicheggiante («*Albero, ancora verdi foglie / albero porti*», V, «*nei rami salendo / delle generazioni*», XVIII, «*Vidi tutto il giorno rondini cadere*», XXIV, «*Nella finalmente raggiunta requie*», XXVI, ecc.); l'uso del chiasmo («*l'occhio indugia / s'impietra l'animo*», XX, ecc.).

Infine, anche un'analisi di tipo fonetico testimonierebbe, insieme con quanto abbiamo detto, il cosciente desiderio dell'oraziana «lima» e l'estrema cura sul prodotto presentato dopo un decennio di maturazione, che onorano e danno valore alla serietà del mestiere in Amleto Pedrolì.

Fernando Zappa

«Adesso» poesie di Fabio Cheda

Nello scorso dicembre la Tipografia Pedrazzini di Locarno ha pubblicato la seconda raccolta di poesie di Fabio Cheda: un libretto di 34 liriche corredate da una Premessa e una breve Prefazione dell'Autore oltre che da 8 disegni di Giuseppe Martini: una pubblicazione meritevole di attenzione per più di un aspetto.

La Premessa: un discorsetto simpaticamente «didattico» sulla poesia e sul rapporto con la poesia rivolto, sembrerebbe, tanto a giovani allievi quanto agli adulti impegnati nella frenetica corsa della vita (verso dove? si domanda il poeta) e perciò distratti da ciò che nell'uomo trascende gli immediati meccanismi dell'esistenza. Una frecciatina alla scuola che la poesia «ce l'ha sempre (o quasi) fatta "digerire" a memoria; o non ce l'ha

fatta conoscere del tutto». Un'altra a chi contribuisce a fare che il testo poetico sia considerato «come un tabù, una riserva di caccia per specialisti, o, peggio ancora, un qualcosa fuori della realtà». Un appello ai semplici e ai profani ad avvicinarsi con fiducia a questa «parabola» che cerca di svelare all'uomo «un mondo che presentiva» (A. Gatto).

Il breve testo che abbiamo chiamato Prefazione è in realtà una noticina di «poetica» in punta di penna, in cui è anticipato esplicitamente quanto il lettore constaterà leggendo le poesie: «Poesie non solo più piane nella forma, ma anche più quotidiane nel contenuto». «Più rispetto a quali altre? Ebbene, rispetto a quelle della raccolta «Una punta di vento» pubblicata pure da Pedrazzini nel 1974, con cui F. Cheda aveva per la prima volta fatto sentire la sua «voce».

Tra le due raccolte sono passati otto anni, durante i quali molte cose sono cambiate per l'autore e per la sua poesia: per l'autore, in quanto F. Cheda nel frattempo ha fatto alcune «scelte esistenziali» non indifferenti: si è sposato, ha avuto dei figli, è andato a insegnare alla Scuola Media di Cevio (dopo avere incominciato nei ginnasi del Locarnese) ed è andato ad abitare a Maggia (dopo essere cresciuto a Muraltò); in una parola Fabio Cheda in questi anni ha operato quella che possiamo chiamare l'opzione vallarana, lasciando l'agglomerato locarnese per andare a condividere l'esistenza dei Valmaggesi di oggi. È così cambiato il suo punto di osservazione: adesso egli guarda al carrozzone della civiltà da una valle appartata e minacciata, con il cuore trepido del padre, del maestro e del fratello «che ne sa di più»; vi guarda con occhio alquanto preoccupato.

Parallelo all'itinerario biografico quello poetico: se la prima raccolta rendeva conto dell'apprendistato di vita e di parola del giovane studioso cittadino, questa raccolta risuona con la voce di un uomo certo ancora giovane ma che ha ormai trovato il proprio stile di vita e di poesia. L'autore ne è con-

sapevole e lo dimostra già con i titoli: c'è un *Prima*, formato da versi antecedenti «fatti sgattaiolare» nel nuovo volumetto, c'è un *Adesso* «con i versi più recenti» e, implicitamente, c'è un *Dopo*, che resta da vivere e da scrivere.

Con i versi di *Prima*, F. Cheda sembra congedarsi dal proprio passato, indugiando un'ultima volta, prima di staccarsene, su temi dell'adolescenza e modi dell'apprendistato. Con quelli di *Adesso* tutto cambia: il posto dei contenuti è occupato da presenze che si distinguono agevolmente in amiche e nemiche: amiche quelle familiari e vicine: la moglie, le figliole, l'infanzia del villaggio, la natura della valle, gli «angoli non sempre appariscenti del nostro paesaggio (così ben colti anche da Giuseppe Martini, che scopriamo con piacere «illustratore» devoto); nemiche, il mondo «esteriore» che insinua i suoi fenomeni inquietanti e minaccia le persone e la vita.

Ci sembra che Fabio Cheda testimoni di aver trovato nel vecchio ambiente della valle, sentito come «fitto mondo di uomini e di cose» (v. Dialetto) una — l'unica? — sua possibilità di vita e di felicità.

Ma di una felicità (lui parla di «una vaga felicità» Lia II) che si intuisce tenue come un puntino, un fragile hic et nunc, uno sguardo di bambina, proprio. Infatti sull'asse del tempo non c'è niente che lo sostenga se non il personale presente: il passato, infatti, è passato «Dialetto che non parliamo più», il futuro non c'è (il verbo al futuro è rarità), non guardato forse per paura; sull'asse dello spazio stessa precarietà: al di fuori del nido non sono che realtà deprimenti: «fossi anneriti, / seminati di luci bislacche» (v. Prosa).

Sul versante «formale» parleremmo piuttosto di svolgimenti e di maturazioni. Vorremmo prendere ad esempio i ritmi: nelle due raccolte la versificazione, globalmente presa, appare libera, varia, con prevalenza di versi brevi con alcuni brevissimi che mettono in evidenza parole o sintagmi cruciali. Guardando più da vicino, si resta stupiti dal fatto che, già nella prima raccolta ma in modo particolare nella seconda, parole e sintagmi tendono a disporsi in un ritmo particolare, quello ternario del trisillabo piano (una tonica tra due atone); prendiamo quasi a caso dalla prima raccolta: «... veloce / dall'ansa - del monte, / il vento - lamenta un - sospiro / tra i rami - dei pini, / eppure - la pace è - completa, / serena, / vicina al - la gioia / che non co - nosciamo.» (La pace) (il segno / marca la fine dei versi, il segno - la scansione interna nelle misure ternarie di cui stiamo parlando). La frequenza con cui le parole nella poesia di Fabio Cheda si organizzano in questo ritmo è tale da assurgere a fatto significativo; specialmente in *Adesso* tale ritmo si manifesta come una vera «struttura profonda» che presiede alla «generazione» del discorso.

Vediamo di inventariare: incontriamo *trisillabi* decisamente isolati e in evidenza: «... canzoni, / sbadigli, - lamenti, / commenti» (Lia I); con la stessa «misura ritmica» inizia pure la maggior parte dei versi; per esempio in «Cardada», su 19 versi ben 14 in modo evidente o appena camuffato.

Troviamo poi moltissimi trisillabi duplicati a formare *senari* isolati o in serie: «Passeggio, la sera, / finita la pioggia / per viali affollati / toccando la gente-pigiata / davanti ai teatri» (Prosa); qua e là incontriamo *senari*

