

Lingua e stile nella poesia di Plinio Martini

La prima prova poetica di Plinio Martini, in parte già indagata dai critici più autorevoli nell'ambito, con particolare *focus* dedicato alla poesia d'apertura, *Paese*, manifesta tratti stilistici e linguistici che si articolano in maniera coesa per l'intero macrotesto, tratti che, quando necessario, vengono portati alla luce anche dalla storia dei testi e dalla loro prima ricezione¹. Lo stile del Martini esordiente, la sua lingua, la sua retorica, sono parte di un percorso che comincia proprio dai libri, dalle prime letture poetiche e dai primi acquisti in libreria, e che fin dal principio si riversa sulla pagina bianca non senza una *forma mentis* poetica sapientemente delineata. L'intento principale di questo breve scritto è proprio quello di ripartire dal componimento d'apertura di *Paese così* (1951), dalle sue strutture e forme, dalle sue musiche interne e dai suoi processi metrico stilistici per osservare come in realtà tali elementi riverberino in tutta la raccolta offrendo una visione più ampia e solida della poesia del primo Martini. Lo stile martiniano degli esordi, che per diverse ragioni (soprattutto una più severa attenzione alla metrica e all'isometria) subisce delle variazioni già nella successiva *Diario forse d'amore*, ha in sé un nucleo di stilemi che delineano con efficacia questa prima esperienza poetica illuminando le successive tappe e, in parte almeno, anche alcuni passaggi dei romanzi e delle prose.

In occasione di un centenario, dedicandosi ad una raccolta d'esordio di primaria importanza nella produzione poetica di un autore, non è inutile riassumere alcune delle linee principali che carat-

terizzano la silloge e in generale la sua composizione macrotestuale. *Paese così* viene pubblicato a Locarno, presso l'editore Carminati, nel 1951, corrisponde all'esordio non soltanto poetico ma in generale letterario di Plinio Martini e, di conseguenza, costituisce la prima fase della scrittura poetica martiniana, soprattutto se affiancato al di poco successivo *Diario forse d'amore* (prefazione di Aldo Capasso², Locarno, Carminati 1953), che eredita in parte alcune delle strategie e delle influenze letterarie di questa prima fase. Questo avvio poetico troverà, come anticipato, diverse contiguità con i due romanzi degli anni '70, con le lettere private e con il diario personale del 1954-55, il cui studio è già stato avviato da studiosi quali Christian Genetelli e Alessandro Martini (basti pensare ad un certo gusto per l'accumulo e la ripetizione, forse meno marcato ma non assente nella narrativa). Dal punto di vista formale, la raccolta consta di tre sezioni intitolate *Paese così*, *Avevo cominciato a dire...* e *Il sole indifferente*, impostate tutte e tre su variazioni principalmente legate alle tematiche (meno alle strutture), per un totale di 42 componimenti la cui suddivisione sembra suggerire una simmetria volutamente sbilanciata in direzione della sezione dedicata al paese d'origine (rispettivamente 10, 16, e ancora 16 testi per le tre sezioni). In generale, concludendo la panoramica, la densità versale e strofica delle poesie risulta alquanto variabile: l'oscillazione varia da testi monostrofici costituiti da soli 3 versi a componimenti eterometrici composti da più di 50 unità e suddivisi in un

massimo di 10 strofe; segnalano anche, per evidenziarne la diversità, alcune vie di mezzo come *Autunno*, colata monostrofica di ben 26 versi e *Sera*, che apre l'ultima sezione, poesia dai soli tre versi disposti in ordine decrescente per quantità sillabica.

L'idea, dunque, di un esordio legato alle prime letture, letture che si vedranno emergere proprio nell'analisi testuale, è ben esposta da Alessandro Martini, che in poche righe ne riassume l'importanza: "Proprio queste poche e povere acquisizioni, seguite invece da una ricca messe di titoli, soprattutto poetici e in particolare della collana mondadoriana 'Lo specchio', a partire dall'inizio del 1950, mi convincono a riproporre come stagione di avvio della propria produzione la primavera del 1950"³. Queste "poche e povere acquisizioni", lo si ribadirà più avanti, sono i libri acquistati da Martini presso la libreria Romerio di Locarno e costituiranno un punto di partenza fondamentale per lo stile, per la penna poetica martiniana.

Tenendo a mente la citazione appena riportata, è proprio dalla poesia maggiormente studiata, *Paese* appunto, che è utile ripartire per lanciare uno sguardo panoramico in direzione della lingua e dello stile che caratterizzano i versi della raccolta. In primo luogo, sembra che la poesia sia suddivisibile in più parti o sezioni; trattandosi di un testo piuttosto lungo, ne ho identificate tre: la prima si estende tra i vv. 1-36 e corrisponde all'iniziale descrizione del paese in questione, Caveragno, e alla conseguente introduzione del soggetto lirico nel paesaggio dato dal deittico spaziale, primo elemento stilistico di ordine anaforico ("qui / [...] sono nato"); la seconda sezione, tra i vv. 37-47, costituisce il momento della catarsi, del riscatto volutamente costruito sull'accostamento di figure oppo-

ste (“le vette gli abissi”, “e poi svanire [...] / esser vissuto gigante”, due sostantivi e due predicati); infine, nel terzo momento, che si dilata tra i vv. 48-57, si trova la lassa finale dichiarativa, caratterizzata dall’indicativo presente e corrispondente all’istante conclusivo di autoconsapevolezza del soggetto lirico:

Ecco
 ritorno in me
 come dopo l’abbraccio
 e mi ritrovo
 signor Plinio Martini
 a passeggiare in mezzo ai campi
 scarpe Bally
 vestito Rondi e Kaufmann
 e il resto è retorica
 tutto è retorica.

con marcata ripetizione del pronome personale. Ovviamente, quello proposto non è l’unico modo di scomporre il testo, tuttavia, a mio avviso, tale scansione restituisce efficacemente le ragioni tematiche che scandiscono i momenti della narrazione e che troveranno un corrispettivo, e qualche ipotesi si è già avanzata per deittici, tempi verbali e pronomi, anche dal punto di vista stilistico-formale.

A differenza della seconda silloge, la cui metrica risulta più tradizionale ed isosillabica (endecasillabica), la metrica di *Paese così* mantiene un ampio grado di elasticità che permette a Martini di controbilanciare la tendenza alla norma alternando il frequente uso di misure regolari (assidui l’endecasillabo, il settenario e il novenario) con versi di misura e ritmo più variati, anche eccedenti le undici sillabe, come dodecasillabi e doppi senari (un controesempio significativo è il componimento intitolato *Aspirazione*, le cui misure alternate sono il settenario e il quinario con un novenario posto al centro come separazione). Metricamente, *Paese* è costituita da dieci strofe di versi liberi la cui escursione sillabica è altamente variabi-

le, tra il bisillabo tronco “qui” e il tredecasillabo “nell’ultima pioggia sfiorisce il crisantemo”, con leggera predominanza di novenari e senari; parte delle strofe, come è già stato più volte sottolineato altrove, sono scandite dall’anafora del deittico spaziale e dalla ripetizione del termine ‘paese’ (o ‘villaggio’). La poesia conta diverse serie allitteranti e disseminazioni consonantiche ed è possibile inoltre rimarcare la presenza di rime e rime al mezzo, anche se il Martini di questo primo libro predilige comunque un fitto sistema di assonanze, consonanze e quasi rime, soprattutto interne e a contatto, che si sostituiscono al classico tessuto rimico che aveva ripreso piede tra le file del plesso ermetico (è il caso delle corrispondenze “mi sono rinvolto”, “dove più tepido il sole” “i panni rivoltati”, della rima “mèta” - “quieta” e dell’interna l’interna “ascella” - “materna”). Significativi sono anche alcuni esempi provenienti dalla tessitura fonica e dalle disseminazioni consonantiche (insistenti quando geminate): dapprima la liquida, corrispettivo sonoro del bambino in cerca di calore, unita alla *c* sorda e sonora, “fanciullo che cerca col capo / la tiepida ascella materna // villaggio” (vv. 7-9), e presente in quanto rappresentativa della serenità amorosa, in contrasto con la vibrante di “nato all’amore tranquillo / di facili armonie” (vv. 10-11); poi la *gn* e la nasale: “segnano [...] / svegliando [...] / spegnendo” (vv. 14-16); infine, come ultimo esempio, ma molti altri se ne potrebbero trovare nelle dieci lasse che compongono la poesia, ecco una significativa serie che dissemina alcuni tra gli esempi appena fatti: “svanire senza solco alcuno / ma un attimo solo / un attimo esser vissuto gigante” (vv. 45-47)⁴.

Proseguendo con le scelte stilistiche, è bene notare che il testo segue una logica consegnata da Martini attraverso alcuni stilemi

posti maggiormente in evidenza e, si potrebbe dire in questo caso, ‘strutturanti’, ossia seguiti da altre scelte metabolizzate dai restanti testi di *Paese così*; scelte, in un certo senso, meno esposte ma comunque di rilievo per comprendere le strategie appartenenti all’autore. Dapprima, per corroborare l’accento alla reiterazione, il testo non è certo scevro di anafore e ripetizioni, alcuni esempi sono “un attimo solo / un attimo esser vissuto gigante”, “e il resto è retorica / tutto è retorica”, o ancora “la tepida ascella materna” e “dove più tepido il sole”; tra le strutture anaforiche il *qui* reiterato, la cui intensità è alimentata dall’inarcatura, svolge una funzione utile alla costruzione del testo dando avvio alla strofa tramite la deissi spaziale volta ad esasperare la presenza, la vicinanza, del paese. Altre anafore di particolare interesse potrebbero essere “gettarmi in un urlo / di sangue / di fiamma / di maledizione” (preposizione *di* e sostantivo) e “per ogni sentiero una mèta / per gli angoli tutti / un oggetto a misura / per ogni domanda una risposta quieta”. Martini, oltre alla caratteristica appena evidenziata, che riemergerà nello sguardo generale sull’intera silloge, non rinuncia alla figura retorica della metafora, anche di uso prolungato: è il caso di “segnano l’ora le campane / svegliando al mattino fragranze di forno / spegnendo a sera grida di ragazzi” che, con una sinestesia piuttosto intrecciata (le campane che suonano e al contempo spengono, che sarebbe vivo, le grida), restituisce l’immagine della mattina attraverso l’odore dei forni e del pascoliano, ma anche carducciano, rumore di campane; a questa serie di campioni si potrà aggiungere anche l’attacco del testo, momento in cui il soggetto ritrova il proprio paese, tramite lo sguardo, con la stessa naturalezza di un respiro. Un ulteriore tassello della prassi marti-

niana, uno tra i più in vista, è l'uso del parallelismo, frequentemente utilizzato per enfatizzare i passaggi con tema vita-morte o quelli in cui il soggetto lirico appare in analogia con altri elementi: "qui / si attende la morte / *come* naturalmente / nell'ultima pioggia sfiorisce il crisantemo", "il viver grigio m'intristisce / *siccome* il fiume rode la montagna", "scatenarmi *come* tempesta". Affini alle similitudini, anche le apposizioni analogiche compaiono nell'istante in cui chi narra è posto al centro: "e in esso mi sono avvolto / rondine in nido che cerca su misura / fanciullo che cerca col capo".

Se tra i primi ispiratori della poetica martiniana si può trovare Ungaretti⁵⁾, l'utilizzo dei versicoli non è l'unica strategia derivata dalla prima esperienza del *Porto sepolto* in quanto, in generale, ne risente anche e soprattutto la punteggiatura che, risultando quasi assente in tutta la raccolta, lascia maggiore spazio all'incisività della parola stessa e ad una scansione ritmica data soprattutto da accenti, misure versali e inarcature (proprio come per il primo Ungaretti nel raccontare l'esperienza della guerra). Dopo la punteggiatura, sulla cui parziale assenza si potrebbe dire di più⁶⁾, anche il piano logico-sintattico risponde di alcune scelte, anche se non sempre marcate come nei seguenti esempi, utili ad elevare il dettato senza appesantirlo; a questo proposito, si rilevano alcune anastrofi e dislocazioni con anteposizione del sostantivo: "per gli angoli tutti", "e il viver grigio m'intristisce", iperbati, "come naturalmente / nell'ultima pioggia sfiorisce il crisantemo" e l'anacoluto "vorrei gli stracci del vagabondo / ma sconfinata libertà ribelle". Più in generale, la sintassi sembra piuttosto aderire all'occasione della singola poesia e se *Paese* ha un respiro leggermente più ampio e non privo di subordinazione, anche se si è

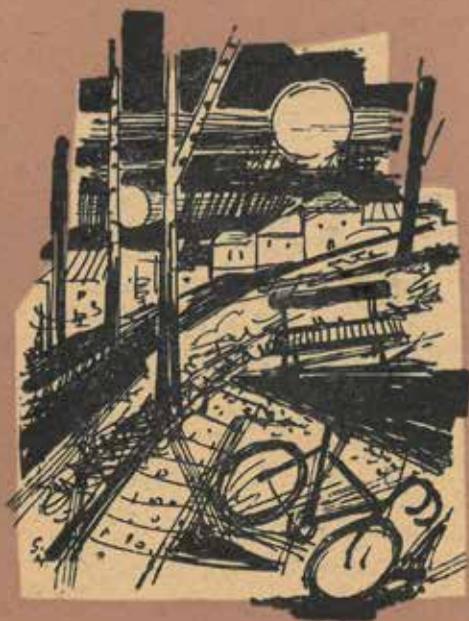


Non sono molte le fotografie di Martini giovane. Questa è la più vicina agli anni delle sue prime poesie, scattata a Bosco Gurin nel 1952, tra i massi che attorniano l'albergo ristorante Edelweiss da lui affittato e gestito durante l'estate per un decennio (1948-1957). L'impresa era possibile grazie soprattutto a sua moglie Maria, figlia dell'albergatore Angelo Del Ponte di Bignasco, con il quale lei, prima di sposarsi, aveva lavorato. Per Plinio si trattava di arrotondare il modesto stipendio di maestro di scuola elementare e nel contempo di passare in famiglia le vacanze in alta montagna, spesso alla ricerca dei fiori alpini di cui era buon conoscitore. L'albergo ospitò a volte anche persone illustri, quali gli scrittori e coniugi Maurice Chappaz e Corinna Bille, che testimoniarono di quell'incontro, il primo traducendo la poesia proemiale di *Paese così* nella rivista "Connaitre" del novembre-dicembre 1954, a qualche mese dal soggiorno a Bosco, la seconda rievocando il giovane albergatore, maestro e poeta in mezzo ai frequentatori dell'osteria nel suo resoconto di viaggio *À pied du Rhône à la Maggia* (1957). Nella fotografia (si conserva presso i familiari) Plinio Martini tiene per mano i suoi primi due figli: alla sua destra Luca di due anni, alla sua sinistra Alessandro di cinque.

detto di repentini passaggi nominali, altre poesie risultano costituite da periodi più semplici e immediati. Per concludere questa breve rassegna, si possono aggiungere fenomeni nella costruzione della frase quali l'ellissi del verbo e le frasi nominali: "di facili armonie / dove più tiepido il sole", "per ogni sentiero una metà / per gli angoli tutti / un oggetto a misura

/ per ogni domanda / una risposta quieta" che, almeno nell'ultimo caso, rendono il dettato più diretto e scorrevole favorendo il parallelismo logico.

Altri sarebbero gli esempi enucleabili per delineare a fondo lo stile martiniano, tuttavia, quelli offerti fino ad ora, dovrebbero permettere di proseguire in maniera lineare il discorso sulla silloge nel



PLINIO MARTINI

Paese così

EDIZIONE CARMINATI LOCARNO

Paese così è la prima raccolta poetica dello scrittore, volumetto di 57 pagine “finito di stampare la vigilia di Natale del 1951 nell’officina tipografica dell’editore Carminati a Locarno”. La copertina, firmata a sinistra in basso “S.M.”, è dovuta al pittore minusino Silvestro Mondada e voluta da Raimondo Rezonico, direttore di quelle edizioni, come risulta dalla lettera di Plinio a Giuseppe Biscossa del 20 ottobre 1952 (Plinio Martini, *Diario e lettere giovanili (1940-1957)*, a cura di Alessandro Martini, Bellinzona 2017, p. 160). Paese, la prima poesia della raccolta, nell’analisi in queste pagine tenuta particolarmente presente, fa diretta eco al titolo della raccolta e ne dispiega con particolare ampiezza i temi di fondo. Ne contiene i versi più brevi e più ungarettiani, come esemplarmente le quattro anfore che la scandiscono: “qui / segnano l’ora le campane”, “qui / per ogni sentiero una mèta”, “qui / si attende la morte”, “qui / ... / sono nato alla pena mediocre / di chi giunge dopo”, seguite dall’anelito a “sconfinata libertà ribelle”, dall’invettiva “Cancellarti paese maledetto” e finalmente dal ritorno alla propria impoetica, borghese identità: “Ecco / ritorno in me / come dopo l’abbraccio / e mi ritrovo / signor Plinio Martini / a passeggio in mezzo ai campi / scarpe Bally / vestito Rondi e Kaufmann / e il resto è retorica / tutto è retorica”.

suo complesso, discorso che, in questo caso, è funzionale far partire dalla lingua, dalle scelte lessicali e dai prelievi della tradizione letteraria, in particolar modo da quella di fine Ottocento e di inizio Novecento. La lingua che caratterizza *Paese così* è principalmente basata, appunto, su scelte letterarie, a volte anche rare e desuete (inserite, come detto, in un sistema di ripetizioni e strutture calibrate) ma perfettamente in grado di non cadere nella trappola di un possibile linguaggio poeticamente arcaizzante e stantio; infatti, nella maggior parte dei casi, le scelte martiniane dialogano con una serie di autori del canone senza rinunciare a più rare inserzioni popolari e a riferimenti specifici del mondo moderno (“scarpe Bally / vestito Rondi e Kaufmann”). In ogni caso, nella raccolta certo non abbondano né i dialoghi, né le lingue estere, né il linguaggio popolare e le scelte che caratterizzeranno gran parte della poesia del secondo Novecento; la poesia di Martini, dunque, è ancora prevalentemente lirica e predilige sovente scelte più rare e poetiche. Ecco allora, a corroborare questa ipotesi, alcune forme fuori dall’uso quali “leggiero” (*Primo amore*), con la *i*, poi “e trema in essi lagrima” (*Meriggio*), variante di *lacrima* ancora molto in uso nella prima metà dell’Ottocento, da Alfieri e Foscolo fino a Pellico; seguono ancora “ombria delle nostre pene” (*Tenue lontananza*), “tepida ascella” e “tepido sole” (ancora in *Stanchezza*, “amano il sole perché tepido”), forma molto attestata in poeti come D’Annunzio e Fogazzaro. Alle scelte desuete, almeno per gli anni Cinquanta, si possono accostare inserzioni letterarie e rare come “m’intristisce / siccome il fiume rode la montagna”, ossia *così come*. Altri due esempi letterari si trovano in passaggi come “era una polla d’acqua”, derivato dall’antico pollare,

presente anche in D'Annunzio, e "di forra in forra" (scelta di particolare interesse quando affiancata al Gozzano di *Le farfalle. Epistole entomologiche* che scrive "Tepido è il sole, ma la neve intatta / Sta nelle forre squallide", *Dell'auro-ra*). Più rare ma non assenti sono le forme popolari, un esempio è in *Malinconia*, dove la prefissazione addiziona una s non regolare al verbo cancellare: "la pioggia scancellata" (tipico, tra Ticino e Lombardia, anche per 'versare'); in aggiunta, segnalabili in quanto regolatrici della quantità sillabica e decisive per la lunghezza del verso, spesso vengono mantenute alcune forme apocopate: bassa la frequenza in *Paese* con "buon senso", "viver grigio", "esser vissuto", non rare in altre zone della raccolta. Ad intensificare la funzione fatica del discorso non mancano le interiezioni e le esclamazioni in generale, "Oh gioia, spostata / al primo tepore" (*Aprile*), "Oh lunghi e gravi sotto il sol cocente" (*Meriggio*), "oh, l'oro tuo disfatto dalle nebbie" (*Autunno*), ma anche forme interrogative di marca spesso esistenziale come "Il cuore che batte nella gola / della lucertola sul muro / è questo forse il tempo che passa?" (anche se la poetica di Martini, almeno a quest'altezza, resta più incalzante ed assertiva).

Dal punto di vista semantico, il lessico martiniano, più che mai in questa prima fase, insiste sui campi semantici legati ad una rappresentazione del paese e dei corrispettivi stati emotivi dell'io: "morte", "sfiorsisce", "pena mediocre", "viver grigio m'intristisce", "dolore", "svanire" che, legati a forti aggettivazioni come "cancellarti paese maledetto", restituiscono la grigia monotonia del borgo natale e un sentimento di attiva e distruttiva opposizione. Il flusso vertiginoso di pensieri è arrestato, nell'attacco dell'ultima strofa, dall'avverbio "Ecco" che porta paradossalmente all'istante presente



La recensione di Giuseppe Biscossa a *Paese così*, pubblicata il 16 gennaio del 1952 nella *Pagina letteraria* del "Giornale del Popolo" (dove già erano apparse le primissime poesie), è la seconda dedicata a Plinio Martini poeta esordiente (la prima meno entusiasta, del giorno precedente in "Libera Stampa", è di Giovanni Bonalumi). Biscossa saluta una poesia "innocente" che chiede anche al critico "una verginità di parole ritrovate fuor della quotidiana abitudine" per dare atto di "una grande, onestissima sincerità". Giunge alla formula: "Paese così: un paese terreno dove vive un uomo destinato all'eterno. Il caso più semplice, il problema primo: e, la poesia, la più istintiva delle soluzioni". Esprime infine una certezza: "ci si rende conto che il poeta ha fiato per molte imprese ancora". La recensione è curiosamente accompagnata, nel riquadro in basso, da una *Elegia* di un Martini tutt'altro. Sarà al giornalista Biscossa, divenuto presto suo amico, che Plinio Martini affiderà, il 6 giugno, un suo primo profilo autobiografico, in vista di un'altra presentazione (*Diario e lettere giovanili*, pp. 150-154) e sarà Biscossa a mettere in contatto Martini con Aldo Capasso, il critico italiano che in quegli anni si era fatto banditore di un "realismo lirico" di non grande avvenire, tendenza alla quale non esitò ad ascrivere il poeta di Caveragno con una lunga prefazione alla sua successiva raccolta: *Diario forse d'amore* (1953). In una pagina di diario del 24 aprile 1954 Martini darà poi resoconto di una visita di Biscossa e di don Alfredo Leber, direttore del "Giornale del Popolo", a Caveragno, ossia delle discussioni letterarie con il primo e di quelle religiose con il secondo, entrambe indicative di una notevole maturazione (ivi, pp. 238-241).

un discorso che essenzialmente lo era già: “Ecco / ritorno in me” (*Paese*), strategia riscontrabile in altri momenti come in “Ecco che il tempo in me dirada” e “Ecco, si spegne” (*Primo amore*); questo uso strutturante dell’avverbio isolato, che impone il qui e ora su tutta la strofa conclusiva, è caratteristico anche dei predicati (maggiormente declinati all’indicativo presente), un caso su tutti quello di *Allegrìa*: “Mi è cara [...] / Amo [...] / Vorrei [...] / Cerco [...] / Guardo [...] / penso [...] / Amo [...] / mi sembra [...] / io sento”. Ecco allora anche una non indifferente densità di termini provenienti dalla tradizione e dalle fonti martiniane, ne sono un esempio quelli tipicamente pascoliani: “fanciullo” e “nascita” accostati a “rondine in nido”, “materna”, o in serie “attende la morte / come naturalmente / nell’ultima pioggia sfiorisce il crisantemo”, “e c’era nell’aria un tremore di terra risorta” (*Aprile*), con allitterazione tipica di Pascoli, e altri ancora da Montale come lo “schermo di novembre”, spesso meno espliciti o evidenti ma che rimandano, lo si vedrà, a testi montaliani specifici. Infine, per quanto riguarda le scelte lessicali e più in generale linguistiche, la mimesi del parlato è pressoché azzerata in tutta la raccolta, uno soltanto il dialogo presente in *Avevo cominciato a dire*.

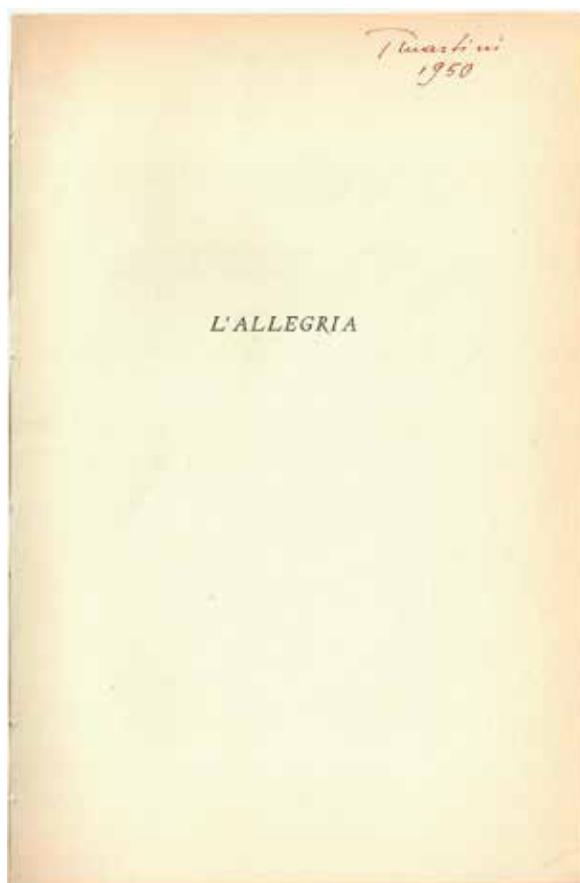
Si dia uno sguardo alla raccolta tutta anche da un punto di vista stilistico, chiudendo il cerchio e tornando all’inizio. Sul piano metrico si riscontrano: una prevalente eterometria che non esclude, fulcro della strategia martiniana, forme e costruzioni ragionate basate su ripetizioni e alternanze di misure canoniche e non (ad esempio la concatenazione di settenari e quinari con un novenario posto al centro in *Aspirazione* e il blocco monostrofico di soli endecasillabi dal titolo *L’allodola*); sequenze brevi, ungarettiane, incisive e vo-

lutamente ripetitive, che isolano e accentuano alcuni termini chiave del componimento: “gli occhi / sereni / umidi / un poco / di pianto” (*Mattino*); “più alto / più fioco / avvilito // ho sofferto / goccia su goccia / l’attesa / il ritorno / l’attesa” (*Un grido*); bassa presenza di rime e prevalente attenzione ad assonanze, consonanze e quasi rime (“azzurra” - “forre”, “argento” - “trasparenti”, ecc.).

Al di là delle questioni metriche, ciò che è stato detto per *Paese* si riscontra anche nel resto della silloge. Alta è la frequenza dei parallelismi, “Sono come questi vecchi” (anaforico, in *Stanchezza*), presente ancora il deittico spaziale isolato ad inizio strofa, “Qui / dove null’altro si attende” (*Villaggio*), e, in quest’ultimo componimento come altrove, ampiamente disseminati sono gli elementi caratterizzanti del testo incipitario: “Grida di rondini”, “grida di bimbi” e “chiesa”. Ritornano anche anteposizioni del verbo e inversioni: “ne nasce limpidezza”, “ne dura rimembranza” (*Sera sulle alpi*), “Quante s’infransero voci al mio silenzio” (*Gli altri*), “le nude braccia” (*Estiva*) e “bianco il grembiule in mezzo al verde prato” (*Primavera*) e le molto frequenti strutture anaforiche quali “ho allungato allegramente il passo / ho crollato le spalle / ho sputato” (*Fratelli*), “Sposa d’amore / sopra la valle accesa // sposa di tenerezza / sopra la valle cava // sposa di malinconia / sopra la valle azzurra” (*Favoletta*). Sempre alto il tasso metaforico e allegorico: “La luna innalza un mondo di vetro. / Un solo grido / potrebbe infrangere l’universo” (*Estiva*), “l’ho visto scavare / la tenebra nera” (*Un grido*) e “lo specchio del fiume s’è velato / di glauca tenerezza” (*Storielle*) che mostrano come la poesia di Martini risulti bilanciata tra elementi reali e metaforici in un costante flusso di fotogrammi sequenziali. In-

fine, per restare ai fenomeni che maggiormente identificano la poetica del primo Martini, le immagini prendono vita tramite il processo della personificazione; casi come “La terra si scopre / da nebbie notturne / come fanciulla che si svela / pudica” (*Mattino*), o “il mondo trattiene il respiro / per sentirsi morire” (*Malinconia*) e ancora “La brezza fanciulla / rincorre” (*Favoletta*) tendono, con una certa costanza, a vitalizzare elementi non tanto legati alla sfera degli oggetti quanto a quella paesaggistica (centrale anche nei romanzi degli anni Settanta). Operando una breve sintesi e tracciando una linea continua nel discorso, è possibile sostenere che la poesia di *Paese così* è caratterizzata da testi le cui strutture possono dirsi generalmente libere ma non per questo fonicamente e metricamente poco organizzate. Le scelte linguistiche non rinunciano né al contatto con il passato e al suo quoziente letterario, né ad attingere da letture contemporanee più vicine all’autore; inoltre, si è visto che alcuni stilemi hanno una funzione altamente strutturante e si ripresentano nella raccolta (soprattutto anafore e ripetizioni). La struttura del macrotesto, se ne è accennato, risulta invece basata non tanto sull’alternanza di forme specifiche quanto su materia e contenuti dei testi, mentre metrica e forme mantengono lo stesso grado di oscillazione e variabilità.

Infine, si può approfondire il continuo e fitto rimando tematico e lessicale, frequentemente costruito tra testi adiacenti, come quello che intercorre tra le prime poesie che si leggono nella raccolta, e il *qui* visto in precedenza ne è un lucido esempio; altri i casi come la “tepidità ascella materna”, immagine connessa alla seguente poesia dedicata alla madre (*Madre*), o *Villaggio* che si ritrova ancora nella successiva *Paesaggio* (“Il cielo ti chiudono i monti / vil-

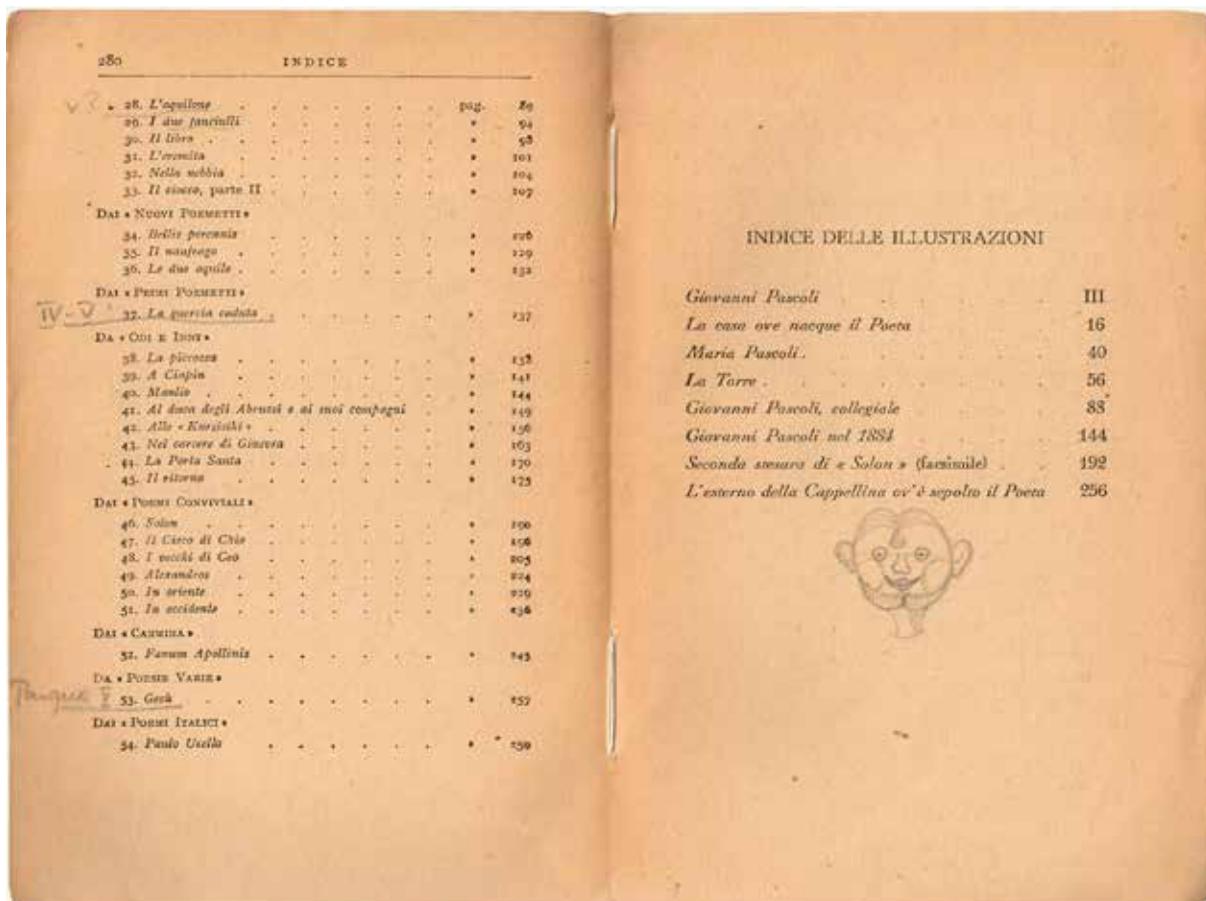


L'Allegria di Ungaretti nella sua terza edizione del 1949 è uno dei primi volumi, se non il primo in assoluto, acquisiti da Martini presso la Libreria Romerio di Locarno, facenti parte della collana mondadoriana "Lo Specchio", allora raccoglitrice dei maggiori poeti del nuovo secolo. È segno di questa priorità la diligenza particolare con la quale iscrive il suo nome e l'anno di acquisizione sull'occhiello, il decisivo 1950, con la penna rossa, la stessa impiegata per vergare in bella copia i suoi primi versi (questi su una pagina bianca di *Nè bianco nè viola* di Giorgio Orelli, già del 1944 ma ripreso in mano nella stessa primavera). Ungaretti è il poeta più influente su *Paese così*, per quanto non manchino echi di altri grandi, sempre pubblicati in quella collana, tutti riediti e acquisiti da Martini tra il 1950 e il '51: le *Poesie* di Cardarelli, gli *Ossi di seppia* di Montale, *Ed è subito sera* e *Giorno dopo giorno* di Quasimodo. Una postilla consenziente a una pagina della lunga Introduzione di Carlo Bo (l'avversario ideale di Aldo Capasso) a *Giorno dopo giorno* chiarisce bene le proprie intenzioni: "organizzare il linguaggio poetico in modo che si adegui alla propria misura d'uomo e non inventare un uomo tale che possa essere espresso da un linguaggio particolare".

laggio") contenente altri elementi precedentemente incontrati come il "gioco di fanciulli" e la riflessione sul "tempo che passa", ripreso a sua volta in *Primo amore* ("il tempo in me dirada" e "pensi al tempo che passa") e ne *Gli altri* ("così passava il tempo"). Oppure, per quanto riguarda le immagini di cui si è parlato in precedenza, quelle di ascendenza pascoliana, si può fare riferimento alle rondoni che dalla prima e dalla terza poesia si trasferiscono subito nell'ottava, *Maggio*: "e un gridare di ron-

dini". I rimandi legati al lessico e alle immagini hanno perciò delle inevitabili implicazioni nei tratti intertestuali, dalle immagini pascoliane alla scelta di lemmi montaliani; è su questo ultimo punto, ossia il tratto intertestuale, che si può concludere brevemente il discorso. Come un circuito, tornando al punto che vi ha dato avvio, ci si dovrebbe chiedere quali siano i libri più cari a Martini in questa prima fase della sua poetica; a questo proposito l'autore "Nello stesso anno [il 1950] si procu-

ra l'opera dei maggiori poeti italiani del Novecento: Ungaretti, Montale, Cardarelli, Quasimodo, Saba [...]. Il giovane poeta dipende molto dai suoi modelli, come la critica non tardò a sottolineare⁷⁾, perciò "Martini non è dunque un precoce, ma sin dall'inizio mostra un'innata tendenza al canto spiegato, modulato sui classici scolastici e su qualche poeta del Novecento scoperto un po' a caso nelle vetrine della libreria Romerio di Locarno"⁸⁾. Ecco, dunque, i nomi delle più solide letture poe-



Molto presente nel giovane poeta, ma anche nel futuro narratore, il ricordo dei versi di Giovanni Pascoli, conosciuto alle scuole medie e alla scuola magistrale e poi ripercorso nell'antologia curata da Luigi Pietrobono: *Poesie*, ventesima edizione, Milano, Mondadori, 1945, con nota di possesso del 1946. Qui se ne riproduce parzialmente l'indice, con segni a matita accanto ad alcuni titoli, indicanti il possibile impiego scolastico delle poesie pascoliane: *L'aquilone*, eventualmente da proporre alla V elementare, *La quercia caduta* per la IV e V, *Gesù* per la V in occasione della Pasqua. Di Martini è anche la faccetta sotto l'Indice delle illustrazioni, simile a quelle abbastanza frequentemente schizzate sui suoi libri e sulle sue carte. All'interno del volume, accanto a *L'assiuolo*, vi sono appunti a matita su metro, rime, allitterazioni, voci onomatopiche e situazione della poesia. Più tardi si procurerà la nona edizione (1958) di tutte le *Poesie* del poeta nei *Classici contemporanei italiani* di Mondadori e l'ampia biografia *Lungo la vita di Giovanni Pascoli* scritta dalla sorella Maria (Milano, Mondadori, 1961), indicando sul frontespizio, sotto il nome del poeta, le date estreme e l'età raggiunta: "1855-1912 (a 57 anni)".

tiche martiniane, che si ritrovano appunto, come già detto, in diverse fasi della lettura del testo. Dal punto di vista metrico e retorico non mancano il già nominato Ungaretti (soprattutto per l'utilizzo versicoli), Montale, Saba e la tradizione versoliberista del primo Novecento, basata essenzialmente su forme e strutture articolate secondo necessità, il cui materiale è attinto spesso e volentieri dalla tradizione e non secondo schemi precostruiti. Ho di conseguenza identificato, in accordo con gli

studi fino ad ora condotti, quattro autori principali tra gli intertesti martiniani: dapprima, ancora, Pascoli, per la densità dei termini di matrice pascoliana, l'uso del novenario dattilico e le sequenze allitteranti: "Grida di rondini in alto / e grida di bimbi felici / torno torno alla chiesa" (*Villaggio*), "mi sono ravalto / rondine in nido fatto su misura / fanciullo" (*Paese*), "un gridare di rondini" (*Maggio*), "Il cròco donava stupore", "e c'era nell'aria un tremore / di terra risorta" (*Aprile*), con allitterazio-

ne pascoliana legata ai *realia* della natura: "a un tratto, col fragor d'arduo dirupo / che frana, il tuono rimbombò di schianto" (Pascoli, *Il tuono*) e "Il pallido fiorire sulle tombe" (*Crisantemi*) molto prossimo, anche per il titolo, a "Tutti i fiori ora son là: li accoglie / quel camposanto" (Pascoli, *Crisantemi*). A questa prima schiera di poeti, ai quali se ne stanno aggiungendo altri, si possono annoverare anche i nomi di Leopardi, alcuni esempi sono "alla finestra siede una fanciulla" (*Meriggio*), "Quan-

to è vero il tuo sabato / taciturno poeta / intento al brusire di un vilaggio” (*Maggio*), “Odi per lo sereno un suon di squilla, / Odi spesso un sonar di ferree canne, / Che rimbomba lontan di villa in villa” (Leopardi, *Il passero solitario*) e Montale, la parentetica in chiusa a *Meriggio* è forse riconducibile ai *Mottetti*: “(È un cane vagabondo. / Traversa a sghembo, s’arresta, / scomparire)”, e si trova, inoltre, in un testo dal titolo montaliano, ancora “non c’è che il sole indifferente immenso” (*Il sole indifferente*), prossimo a “schiude la divina indifferenza” di *Spesso il male di vivere ho incontrato*. Ma la presenza di Montale è in realtà più sottile e carsica ed emerge soprattutto nell’utilizzo di determinate tessere lessicali legate agli *Ossi di seppia* come accade, ad esempio, nella poesia *Nuovo mattino* dove i parallelismi sono evidenti nelle riprese di *Cigola la carrucola del pozzo...*, è il caso di “carrucola” - “secchio”, “del pozzo” - “dal pozzo”, “sale alla luce” - “tu rilucete affiori”, “Trema” - “tremante” e “stride / la ruota” - “il lungo gemito”. Si vedano inoltre gli ultimi inserti di tessere e di inevitabili allitterazioni pascoliane (qui il nesso *tr*): “- il croco donava stupore / senza malinconia / e c’era nell’aria un tremore / di terra risorta - / non sei che un’eco svanita / un bimbo sepolto”. Per concludere, Genetelli torna sull’argomento e suggella il discorso scrivendo che “Si vuole insomma affermare che la poesia di Martini, per questi e per altri aspetti, nasce dentro l’alveo ben collaudato, eletto e piuttosto rarefatto di matrice (si dica in senso molto lato) ungarettiana, e sia per tanto assai meno sperimentale o aperta alle escursioni, alle inquietudini linguistico-stilistiche, di quanto sarà la sua prosa [...]. Ciò non esclude, beninteso, la presenza, l’intarsio, talvolta anche fitto, senza dubbio ben riconoscibile e peraltro prevedibile,

dei classici scolastici più amati e memorati”⁹).

In sintesi, il *Modus operandi* individuato non è dissimile da quello adottato nelle prose, dove Martini manifesta più o meno apertamente il dialogo con le sue fonti, siano esse esplicite o allusive, esposte o condensate nella componente stilistica; infatti, scrive Domenighetti, “Tutti ricorderanno Rigo e Rosa, i protagonisti del ‘romanzo’ d’amore idillico-georgico che si svolge entro i *Primi poemetti* proseguendo nei *Nuovi poemetti* [...]. La coppia degli amanti pascoliani sembra quindi costituire una più che probabile fonte onomastica della coppia incestuosa del *Fondo del sacco*: Rigo diventa Rocco, mantenendo legami di forte paronomasia con la fonte, Rosa rimane Rosa”¹⁰.

Mattia Bettoni

- 1) Su questi aspetti generali cfr. Christian Genetelli, *Ritratto dello scrittore da giovane. Le “Prime e ultime” di Plinio Martini*, “Archivio storico ticinese”, n. 134 (2003), pp. 381-392.
- 2) Aldo Capasso (1909-1997) fu un critico letterario e poeta di origine veneta operante a Genova, noto anche per aver diretto la ‘Collezione degli scrittori nuovi’ per l’editore genovese Emiliano degli Orfini (nella stessa introduzione, tra gli altri, anche il giovane Giorgio Caproni, che esordì nel 1936 con una *plaque* di sedici testi dal titolo *Come un’allegoria*). L’introduzione a *Diario forse d’amore* non ebbe particolare fortuna critica e discutibile è la collocazione di Martini nel capassiano ‘realismo lirico’.
- 3) Alessandro Martini, *L’esordio poetico di Plinio Martini (1950-1954): pre-testi e contesti*, in *Musaico per Antonio. Miscellanea in onore di Antonio Stäuble*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Firenze, Cesati, 2003, p. 456.
- 4) Altre, interessanti, sono sicuramente “scatenarmi come tempesta / gettarmi” e la chiusa “e il re-

sto è retorica / tutto è retorica”, non molto dissimili a quelle presenti nel successivo *Diario forse d’amore*.

- 5) L’Ungaretti più influente è sicuramente quello de *L’Allegria*, raccolta annoverata tra le prime letture martiniane e già identificata da Genetelli come evidente bacinio stilistico: “Chi infatti tornasse a frequentare l’Ungaretti dell’*Allegria* con l’attenzione protesa all’aspetto in questione, troverebbe un deserto interpuntivo pressoché assoluto, solo di rado interrotto da qualche vibrante ma appunto sparuta oasi interrogativa. Piace, insomma, vedere nei versi liminari della prima raccolta, di *Paese così*, anche un tributo, un omaggio a un autore (Ungaretti) e a un libro (*L’Allegria*) tanto rilevanti per “l’accensione” poetica dell’esordiente” (Christian Genetelli, *Ritratto dello scrittore da giovane*, cit., p. 386).
- 6) Alla sporadica apparizione di interrogative, spesso di marca esistenziale, si affianca inoltre l’utilizzo non raro dei due punti, frequentemente volti a spiegare o a raffigurare i versi che precedono; un caso su tutti in *Sera sulle alpi*, dove la rivelazione della sera (“Fra vaganti trasparenze d’incenso / tempio dell’infinito ti riveli:”) è subito accostata al dissiparsi della luce sugli elementi architettonici (“invisibili mani di preghiera / come ceri vi spengono le guglie”).
- 7) Alessandro Martini, *Plinio Martini Poeta*, in Plinio Martini, *E in ogni crepa dorme una lucertola / Und in jeder Ritze schläft eine Eidechse. Poesie – Gedichte*, scelte e tradotte da Christoph Ferber, Warth, Caracol, 2023, p. 119.
- 8) Alessandro Martini, *Sulla ripresa poetica di Plinio Martini tra “Il fondo del sacco” e “Requiem per zia Domenica” (1971-1973)*, “Verbanus”, VIII (1987), p. 37.
- 9) Christian Genetelli, *Ritratto dello scrittore da giovane*, cit., pp. 383-384.
- 10) Ilario Domenighetti, *Le origini e l’altrove. Appunti per una lettura simbolica del “Fondo del sacco” di Plinio Martini*, in *A chiusura di secolo. Prose letterarie nella Svizzera italiana (1970-2000)*, a cura di Raffaella Castagnola e Henny Martinoni, Firenze, Cesati, 2002, p. 86.

