

Anna Maria Milone

**NEL DESERTO DE *LA GRANDE VALLATA*.
LA MISSIONE DI GIOVANNI CECCHETTI**

**IN THE DESERT OF *LA GRANDE VALLATA*.
GIOVANNI CECCHETTI'S MISSION**

SINTESI. Giovanni Cecchetti è noto soprattutto per la sua lunga attività di critico e accademico che tanto ha incrementato e migliorato per gli studi di italianistica negli Stati Uniti. Questo saggio propone un'analisi della sua poesia, arte alla quale si è dedicato in parallelo, lasciando un segno importante nel panorama contemporaneo. La sua missione transculturale in mezzo al deserto in cui sente di vivere è resa mirabilmente nei suoi versi.

PAROLE CHIAVE: Italianistica. Poesia contemporanea. Transculturata.

ABSTRACT. Giovanni Cecchetti is known above all for his lasting critic and academic activity; he strived for the spreading and improving of Italian Studies in the United States. This essay focuses on the analysis of his poetry, to which he dedicated at the same time of teaching. He left an important mark in contemporary poetry: his transcultural mission, in the desert where he perceives to live, is skillfully rendered in his poems.

KEYWORDS: Italian Studies. Contemporary poetry. Cross-culture.

Il contributo di Giovanni Cecchetti per la comunità intellettuale statunitense e italiana è stato corposo e significativo. La sua vocazione per la divulgazione culturale ha contaminato colleghi, studenti e amici. Docente in diverse Università, tra cui Berkeley, Tulane e California Stanford e UCLA, ha introdotto o rinnovato, laddove già presenti, i programmi di studi di italianistica negli Atenei degli Stati Uniti. Uomo colto e appassionato, è ben noto per la sua

attività di docente e di critico: traduttore di Verga, critico di Pascoli, i suoi studi hanno contribuito a spianare la via allo studio di questi e di altri autori italiani negli Atenei americani. Ma Cecchetti trasmette nel suo lavoro e nel suo apostolato culturale anche una sensibilità poetica che lo rende unico nel suo sentire e arricchisce le diverse raccolte di poesie e la silloge di racconti di cui si compone la sua opera: un *missionario culturale*, amava definirsi, un autore ricco, da ricordare, da studiare, da conoscere. Cecchetti non trascura mai il tratto della sua profonda delicatezza, sebbene conosca il peso di tale fardello, centrando il *focus* della sua scrittura sulla condizione, unica, dell'appartenenza a due mondi. Originario di Pescia in Toscana, lascia presto il mare dell'Argentario per stabilirsi negli Stati Uniti. Nonostante abbia ripercorso poche volte il viaggio verso casa, ha mantenuto uno stato d'animo complesso, che lo legava, a un tempo, all'Italia e agli Stati Uniti: l'appartenenza è una cifra innata, una dimensione che segna indelebilmente, senza logica di frequentazioni assidue, di vicinanze indotte. Il Professore denuncia la sua appartenenza *doppia* come causa o ragione della sua inquietudine. La sua poesia si inserisce a pieno titolo tra quella contemporanea, degli anni '60 del Novecento; dopo aver interiorizzato Montale e il canto di dolore universale dispiegato in immagini che lasciano intravedere una speranza, la poesia di Cecchetti si sostanzia di oggetti che si

stagliano su di uno sfondo desertico. In questa dimensione estrema, nella quale l'autore sente di iscrivere la sua poetica, nemmeno i classici possono dare pace: essi vengono percepiti come *spinati* ovvero con dentro il seme dell'inquietudine. Cecchetti adotta l'immagine del deserto dove *tutto è in tutto*, prendendo ispirazione dall'insegnamento di Anassagora. L'*appartenenza* sembra essere il nodo a cui ricongiungere tutto: la doppia cultura che spinge dietro la penna, che non offre certezze ma punti interrogativi, qualcosa di mutevole, che si conquista e si perde con la medesima intensità, la cultura doppia che per questi intellettuali prende il nome di *transcultura*. Questo termine ha in sé la radice del movimento liquido, di qualcosa senza margini e in continuo divenire, un richiamo a una condizione sospesa, una *cloud* ideale in cui gli emigrati intellettuali vivono, si ritrovano, si riconoscono e a cui appartengono. L'immagine è questa: una volta staccato il biglietto transoceanico di sola andata, si viene condannati in un limbo dai margini sottilissimi, uno in Europa e l'altro nel continente americano. Questa *nuvola*, da cui penzolano le radici di ognuno come peduncoli più o meno vigorosi, più o meno allungati, aleggia sulla vasta e informe distesa oceanica. Stanno lì gli intellettuali della nuova emigrazione. Nulla a che vedere con il viaggio materiale, con la residenza fisica. L'emigrante della prima generazione è un artigiano la cui arte può essere esercitata in qualsiasi luogo del mondo: la

misura del suo *valore*, che vuol dire avere un posto di senso all'interno di una società, è data dalla richiesta di tale abilità e dallo spazio che a essa è riservato. Le maestranze diventano mani preziose che costruiscono, fabbricano, creano, donano al materiale grezzo una nuova vita. Diventano attori legati al territorio perché è la loro presenza/assenza fisica che li dota di senso, è il *new settlement* che diventa fondamentale, il ricollocamento dà loro valore, pertanto il dialogo deve essere concreto, la scelta netta. Il nuovo artigiano è l'intellettuale, che emigra in modo consapevole, sapendo di possedere un'arte che nel luogo di origine non ha un valore, né una posizione riconosciuta. L'opera creativa e culturale può essere esercitata ovunque come la maestranza artigianale, tuttavia essa, nella sua essenza immateriale, ha la fortuna di non essere legata fisicamente al territorio. L'emigrazione degli artigiani del pensiero è dettata più da fame d'aria che dal sostentamento concreto. Esseri incorporei, fluttuano sempre divisi tra qualcosa di cui non riescono a disfarsi, poiché li costituisce, e qualcosa di cui hanno bisogno ma che non sarà mai loro parte integrante. Ecco quale dissidio interiore abita l'emigrante intellettuale. Cecchetti rende magistralmente questa condizione con l'immagine del deserto, dove c'è tutto e niente, ovvero ciò che Anassagora intese come il *tutto che sta in tutto*.

La poesia di Cecchetti è un modo di comunicare con gli amici: per un lungo periodo il suo poetare è stato un fatto privato. Solo quando gli amici del *missionario* si sono spesi per far loro varcare la soglia della pagina stampata e quindi fruibile da tutti, allora le poesie di Cecchetti hanno potuto essere un ponte tra il finito cartaceo e l'infinito che risiede nell'animo dei nomadi come lui. Gli oggetti, gli animali e le immagini concrete e acuminate che popolano questi versi sono una eco del "correlativo oggettivo" di Montale ma anche di T. S. Eliot, sono quel confine che impedisce il nostro slancio verso il sublime, verso quello che è il senso ultimo del nostro andare; la menzione dei due poeti serve a chiarire come Cecchetti inevitabilmente si nutra di ispirazioni diverse da quella strettamente italiana, sentendosi parte di un sentimento condiviso dal poeta contemporaneo indipendentemente dalla sua residenza fisica. Giovanni Cecchetti ha in mente un'immagine di nomadismo costante, di una vita il cui senso è il movimento, consapevole che non esiste una meta. La felicità che si conquista nel momento in cui ci è svelato il senso dell'incedere senza motivo, della corsa immobile, della bontà delle illusioni consapevoli, è l'unica bellezza che ci consola. La coscienza è la nemica della nostra esistenza terrena. Così argomenta il poeta clandestino nel carteggio con Giose Rimanelli:

“Il tangibile ci aiuta a coltivare l’illusione, a rimanere ancorati ad un mondo che ci vuole così , incerti ed incompiuti, destinati al dialogo per capire e cercare conforto”.

Cecchetti si iscrive a pieno titolo, tematiche e stile, dunque nella poesia contemporanea. Facendo un passo dopo Montale, il critico poeta arriva a costruire una strofa attorno a un solo verbo, intende che le immagini oggettive stabiliscano un dialogo significativa con l’uomo, al fine di pervenire a una nuova consapevolezza, quella dell’inutilità dell’affanno quotidiano. Il deserto è il luogo dove *tutto è in tutto*, un’illusione consapevole. Il deserto è una sfida, ma oggettivamente è il nulla, assenza di persone, confini, limiti, oggetti, natura, vita. Quindi è la negazione di tutto, che tutto contiene, è il luogo prescelto per la vita dell’illusione, per il paradosso dell’assurdo. La sintesi di questo pensiero può essere trovata nel poema *La grande vallata*, dove tutti gli elementi si ritrovano così come sono stati accennati. Il poema è incluso in *Diario Nomade* (Rebellato, Padova, 1967, con un saggio di Giose Rimanelli), che ha questa dedica:

Agli amici di due continenti

Carissimi,

voi avete popolato il mio esilio. Mi auguro di essere stato parte del vostro. E intanto il viaggio continua: come camminare dentro un cerchio, al solo scopo di camminare, perché non è possibile stare fermi.

La scelta di Cecchetti di svelare il titolo delle sezioni de *La grande vallata* solo nell'indice fa riflettere. È l'aggiunta di una logica successiva e a tratti occultata alla prima lettura, è qualcosa che include e spiega: è la potenza di una parola che sparpaglia le carte, che apre nuovi orizzonti, nuovi legami.

Leggere un'opera talmente asciutta e densa richiede un'attenzione che permetta alle parole e alle immagini di risuonare, di avere una eco di significati e di relazioni adeguate. Giovanni Cecchetti è uno studioso che conosce bene il peso delle parole, pertanto la scelta della raffigurazione del missionario nel deserto, dell'esilio hanno una carica mistica insita nei termini. Difficile staccarsi dalla storia e dalla letteratura dei Padri Pellegrini, della comunità dei Santi e dei Puritani, che per chi ripercorre ancora, nei secoli, la rotta del *Mayflower* continua a riecheggiare così come sarà stato anche per il professionista e per l'uomo di fede: chi parte sente il richiamo della Terra Promessa che ieri come oggi ha il sapore del riscatto, con i dovuti passaggi dalla sfera economica a quella religiosa e poi intellettuale e sociale. Per quanto ci si sforzi di affrancarsi dall'impronta che il dogma tende a lasciare sull'educazione di Italiani e Americani, non si riesce a rimanere da soli davanti ai problemi di morale, di spaesamento, di alienazione e di solitudine che sono propri della poesia e dell'uomo contemporaneo. La religione consola e rinvigorisce e come in

passato, come era stato per i primi abitanti delle colonie, offre una lettura delle asperità della vita incredibilmente convincente. Così come si è evoluto il paradigma dell'emigrante, anche quello della letteratura è mutato da presenza divina consolatoria e profetica ad assenza di riti, speranza, preghiera, scrittura, sacralità.

La *City upon a Hill*, di cui parla John Winthrop nel sermone *A Modell of Christian Charity*, ha smesso di fungere da esempio di virtù, la vita delle comunità religiose si è rivelata fallace di fronte alle sfide politiche o, più semplicemente, la libertà del Nuovo Mondo contrastava l'austera obbedienza gerarchica delle comunità puritane (M. Corona, *I puritani d'America*, Unicopli, Milano, 1993); l'alternativa era una pluralità di voci, una nuova Babele: la modernità liquida. Il luogo non era più la cittadella sopra il monte, sotto gli occhi di tutti, esempio di vita corretta, quella di cui Gesù parla nel discorso della montagna o della pianura, a seconda delle versioni degli Evangelisti (*Luca 6:17* o *Matteo 5:1*), ma adesso ci si trova nella vallata desertica, dove manca l'aria, manca il tempo, manca la dimensione dell'uomo, perché l'uomo stesso è in crisi. I concetti di uguaglianza, di non violenza, di rispetto reciproco, di comunità perdono di intensità, la luce che irradia dall'alto proietta ora l'ombra minacciosa del falco.

Se la poesia contemporanea ha avuto un apice, lo si può identificare con *The Waste Land* di T. S. Eliot. Senza assumere che si tratti di una mera imitazione, si possono ritrovare ne *La grande vallata* immagini simili, molte evocazioni che rinforzano l'idea della condizione di solitudine morale, di sfacelo fisico e intellettuale, di aridità sociale e intima che appartengono all'uomo moderno.

Un prologo, dieci stanze e un epilogo titolati solo nell'indice, versi violenti e potenti nella loro incisività. *L'incipit* è una domanda che non troverà alcuna risposta.

PROLOGO – Gli sradicati

Dove han lasciate le radici?

Vengono gravi dalla palude,
come alberi mozzati alla ceppaia.
Barcollano sui sassi, annaspano
piano i passi contorti
dall'aria senza respiro.

*

Hanno persa la violenza dello stacco
né sanno più pensare ad un ritorno.

Il soggetto apparente conferisce ai versi una dinamica sospesa, interrogativa, incerta come i passi con cui si avanza sui radi sassi nella palude, a corto di fiato per la paura o per la corsa che hanno fatto per giungere in fondo

alla valle, dove ristagna l'acqua. Mozzati violentemente all'inizio, sono rimasti a mezz'aria, senza sapere dove andare né con certezza da dove sono venuti. La similitudine manca di un riferimento: posto che si intenda che si tratti di uomini, sono associati a una natura violentemente uccisa, uomini dal passo malfermo per cause intrinseche alla loro condizione di menomati, fisici o sentimentali, e conseguenza del luogo inospitale in cui si trovano, dove i sassi dell'acquittrino sono scivolosi.

PRIMO – Nel Vallone dei cactus

Ad uno ad uno arrivano
nel vallone dei cactus
soli con l'alba
delle montagne nude.

*

Sorgono intorno le città scoccate
dalle guglie rapide dei secoli.
Han chiese rosse e castelli
infissi in giardino di pietra con alberi
di pietra, e fiori di pietra.

*

Poi col sole appare
l'ombra lenta, assetata d'un falco.

La meta di tanto affanno è una distesa di cactus, ovvero una vallata desertica. Arrivano da soli, e davanti a loro sorge l'alba di un nuovo giorno che

non offre riparo, nemmeno nella natura. Il soggetto sottinteso si può mutuare dal prologo, sì da intendere questa stanza come descrizione di quello che accade agli sradicati e al nuovo paesaggio con cui devono interagire, di fronte a un'alba che porta con sé un annuncio di morte. Il sole sorge solo per far risaltare l'ombra minacciosa del falco che notoriamente aleggia sopra le carcasse. La vita è esclusa da questo luogo, la natura pietrificata si offre in un'immagine di grigiore immobile, in cui spiccano le chiese rosse. La religione dunque è sempre una pietra d'angolo, rosso come un cuore che palpita ancora, proprio in mezzo al verso e alla strofa, che spezza il ritmo e l'asfissiante ripetizione che sembra erigere un muro, pietra su pietra. La sete del falco può essere placata solo attingendo dagli unici viventi del paesaggio, quelli mai nominati. Lo sguardo appartiene a loro ed è rivolto dal basso in cui si trovano, nella valle appunto, in alto, dove scorgono le città pietrose, il cuore rosso delle chiese, e il falco che plana sopra le loro teste.

SECONDO – La corsa immobile

Le ore son fili di vetro
tesi nel vuoto.
A toccarli si strappano.

Con parole incrinata
ci si rincorre intorno al perimetro
e s'urtan con la testa i cornicioni.
Ecco, con noi

tutti braccano a migliaia
antichi riti di immobilità.

Mescolati, assediati,
ciascuno nella sua gabbia invisibile,
nuotiamo insieme
nel grigio di una maschera che ride.

Ognuno smania e ruzzola ed urta;
e grida parole.
Ma se gli giunge una risposta
non è che l'eco smorta
della sua stessa voce.

Il titolo, come già detto presente solo nell'indice, richiama uno dei pensieri ricorrenti in Cecchetti, ovvero quello del correre senza mai muoversi da dove si è. Il movimento necessario è del tutto inutile, e quando si comprende l'illusione dell'affanno quotidiano allora, secondo il poeta, si è davvero felici. Su questo tema si dirà più avanti, sul procedere del pensiero poetico. La stanza si svolge in punta di piedi, mentre si medita sulla fragilità del concetto di tempo, troppo veloce, oppure ormai immobile: insomma il tempo rimane un problema irrisolto per Cecchetti, un'entità con cui fare a botte fino a giungere alla conclusione che il tempo è ingombrante, è una sfida che non si può vincere, una sovrastruttura che sentenzia la nostra natura, sicché, prima comprendiamo che l'illusione di possederlo attraverso antichi riti è davvero tale, prima saremo liberi da questa schiavitù di crederci immortali. L'aggettivo *incrinata* accomuna le parole e i *fili*

di vetro, hanno entrambi una trama, entrambi sono fragili, entrambi trasparenti. Al contrario, le teste che urtano i cornicioni mentre ci si rincorre tutt'intorno – la musicalità del verso suggerisce un movimento ciclico e ripetitivo, quasi da girone dantesco – ci lasciano un senso di oppressione speculare all'impalpabile immagine dei fili sospesi nel vuoto. I soggetti adesso si palesano: *con noi tutti, ciascuno e ognuno* come per dire tutta l'umanità è composta da singole individualità, che sono uniche, ma fanno parte di una sola natura condivisa e illusoria. La *gabbia invisibile*, a cui risponde la *maschera*, è il gioco sociale che siamo tenuti a performare tutti i giorni, *assedati* come in trincea. Questa è la consapevolezza: di essere accomunati dalla battaglia sul fronte della vita sociale che ci vuole tutti prigionieri, che *nuotiamo* ancora nel liquido amniotico, che ruzzoliamo dalle dune del deserto. Le nostre parole non vengono ascoltate se non da noi stessi, quasi zombi che ripetiamo sempre le stesse cose. Le parole incrinata e la voce urlata che si fa eco da sola: questa è la duna del deserto dalla quale ruzzolano gli sradicati. Nel deserto in cui siamo, *il tutto che è in tutto*, ci siamo solo noi stessi e non ci resta che esserne consapevoli, non ci resta che il grigio della maschera, della pietra e della gabbia.

TERZO – Sisifo e Tantalo

Sisifo spinge e spinge la sua pietra
ansando forte su per la scarpata.

Tantalo grida chiuso nella capsula
della sua sete allucinata.

*

Ma un giorno anche le pietre moriranno.
Parole capsule e pianeti
saranno la nuova
polvere rossa.

La poesia contemporanea si lascia condurre dai miti come fossero dei fari nei marosi della solitudine morale. Per Giovanni Cecchetti Sisifo e Tantalo abitano il deserto come noi, costretti alla corsa immobile e alle illusioni per fingere di vivere. Poi il tono si fa apocalittico: la parola *pietre* racchiude *parole capsule e pianeti*. Il suono ricorrente di *pietre* e *parole* accompagna tutto il testo; rimane un interrogativo sulla scelta del sostantivo *capsula* come luogo in cui è rinchiuso Tantalo. La capsula come illusione, come bolla ideale, come idea costruita di noi stessi che non lascia molto spazio al suo interno ma solo il necessario, come le capsule delle navicelle degli astronauti che vengono progettate a misura d'uomo, dove tutto è fittizio, funzionale alla sopravvivenza. La morte delle pietre è la trasformazione in polvere di parole, capsule e pianeti, ovvero la liberazione dal fardello che sono le illusioni, le parole che creano sempre un non detto e incorrono anche nella traduzione sibillina, e che sono anche i pianeti intesi come la terra in cui viviamo: in profilo teorico, saremo

liberi dalla pietra da spingere sul monte quando saremo consapevoli della nostra illusione. La *polvere rossa* del deserto è il termine irriducibile a cui tutto tende, eco sonora di *polvere sei e polvere ritornerai*. La *nuova polvere rossa*: i due aggettivi che racchiudono la parola *polvere*, messi in rilievo in finale di verso, segnano una rinascita, un momento di rinnovamento e un ritorno alla vita. Rosse sono le chiese in mezzo a città di pietra, rossa è la polvere ricavata dalla morte delle pietre, rosso è un colore di contrasto, è il colore che dà alle cose, la luce del sole al tramonto. Sembra utile approfondire il perché si scelga di inserire i miti in un poema. Northrop Frye (*Il grande codice. Bibbia e letteratura*, trad. di Giovanni Rizzoni, Milano, Vita e pensiero, 2018), iniziando da un'osservazione sulla sequenzialità delle strutture che fanno considerare il tempo della lettura come tipico modo di affrontarle, vede il mito (*mythos*) prima di tutto come trama, narrazione o, più in generale, come l'ordine sequenziale delle parole, che è, per l'appunto, l'unica sequenza reale. Il mito tende a essere in relazione con la *story*, con il racconto piuttosto che con la *history*, ovvero con il resoconto storico, esista o meno una verità in esso. Tuttavia l'uso del termine mito come sequenza verbale è troppo ampio e di dubbia utilità in questo caso, pertanto proviamo a essere più precisi. La cultura verbale di una civiltà pre-discorsiva consiste in gran parte di racconti, ma tra questi viene a svilupparsi una

specializzazione della funzione sociale per quelli che suggeriscono ciò che è importante circa la storia, gli dèi, le leggi e le gerarchie. Quindi le parole *mitico* e *mito* acquisiscono un legame con ciò che ha una speciale solennità. Nel nostro linguaggio, l'universale nella storia è ciò che viene espresso dal *mythos*, cioè la forma della narrazione storica. Un mito è destinato a contenere una determinata situazione, in modo da non restringerla, ma anzi da assumerla come esempio universale. La sua verità è all'interno e non all'esterno della sua struttura. Il mito ha due aspetti: la sua struttura narrativa, che lo lega alla letteratura, e la sua funzione sociale, in quanto fonte di conoscenza, fatto fondamentale per una società. La letteratura ha un carattere ripetitivo, è ossessionata dalla tradizione delle forme strutturali, dall'immortalità di certe situazioni e personaggi, fino a trasformarli in archetipi. Questa caratteristica di ricorsività è essenziale al mito, pertanto ogni società non si affida solo alla scrittura per mantenere viva la memoria dei miti più importanti, ma essi vengono rappresentati di continuo attraverso dei rituali, di solito dedicando ciclicamente del tempo sacro al compimento di determinate azioni simboliche.

Ne *La grande vallata* si scelgono due miti, Sisifo e Tantalo, che vengono riproposti in due fasi. La prima ne illustra l'essenza ovvero, presenta l'esempio della condizione dell'uomo moderno, consapevole a tratti dell'inutilità della sua

fatica e ugualmente intrappolato nell'illusione, in un improbabile equilibrio. La seconda svela una disperazione muta e profonda: l'inevitabile presa di coscienza iscritta nel mito vuole essere un monito universale, un esempio oltre la speranza, oltre l'illusione che continua a tormentare Tantalo. Anche nella rassegnazione più sorda, non si riesce a essere completamente liberi, nemmeno pagando il fio della disillusione.

QUARTO – Riti di fertilità

Salgono donne verdi
dalla palude brulicante – i seni
fuori della camicia a sbrendoli,
intrisi di mota verde i piedi nudi.

Camminano piano ma subito
le vedi arrossarsi di sole.
Ecco si strappano le vesti di dosso,
assetate fan nodo di braccia
e di gambe coi cactus rotondi.

*

Ora che il vento è fermo sulle rocce nude,
il falco non è intento
al salto sulla preda, e quasi illude,
ora, o uomini, correte alle danze.

E voi, donne, datevi ora in braccio
alle memorie antiche,
prima che sorga il vento e si dissolva il sole.
Bevete ora a gran sorso. Suonerà
subito il diapason
a staccarvi ai rapidi imenei.

Prima che il vero limo si prosciughi
sia questo, o donne, l'unico principio.

L'immagine potente delle donne mezze nude che risalgono dal fondo della palude schiaccia la percezione sulla sensazione di avariato che dà il colore verde. La sensualità esibita non è avvenenza ma disperazione: è una nudità di vesti lacerate, di piedi nudi e sporchi, i corpi non sono attraenti, ma le donne *verdi* sono marce, assetate, deteriorate dall'ambiente paludoso in cui vivono. Prendono colore mentre avanzano piano, senza vitalità, in un tempo al rallentatore, via via che si espongono alla luce del sole. Si *arrossano*, aggettivo che si lega al rosso di cui si è già detto precedentemente, con le accezioni considerate, ma che qui prende anche una vertigine di ira e di vita. *Arrossano*, come *arroser*, dal francese, che indica l'azione specifica di innaffiare il giardino. L'immagine è potente: la disperazione di donne private dei bisogni primari – abiti, acqua – allucinate al punto da cingere con tutto il loro corpo cactus spinosi. Gli accostamenti tra il giardino e il corpo della donna, molto frequenti nella Bibbia, richiamano l'idea di fertilità, così come siamo portati a pensare che il concetto di terra-madre sia anteriore a quello di cielo-padre dello sviluppo culturale, considerando una madre più consona a un'economia agricola e un padre più necessario a un genere di vita artigiano e cittadino. Il racconto di *Genesi* inizia con l'irrigazione di un giardino mentre Adamo esce dalla polvere

del suolo, l'*adamah*, o terra-madre. Nel *Cantico dei Cantici* (4:12), la Sposa è un giardino chiuso, una fontana sigillata. Nel mito cosmogonico di tipo sessuale legato alla madre terra, la morte vi è incastonata come punto che riguarda gli esseri viventi; la morte è il solo elemento che renda intelligibili sia il processo in sé che il mito che lo descrive. La concezione che un Dio intelligente possa aver creato solo un mondo al riparo dalla morte, dal peccato e dalla sofferenza, deve essere accompagnata dal mito di alienazione o di 'caduta' che comprende il mondo in cui viviamo: questi i rimandi forniti da Frye.

Il deserto è perdita della ragione – sempre che una ragione logica esista nell'uomo –, vuol dire non discernere ossia non avere piena consapevolezza della propria situazione. L'assenza di beni di prima necessità, la mancanza totale di razionalità, il deserto sono anche assenza di morale, ovvero di una guida spirituale. Il vento che T. S. Eliot e la tradizione letteraria riconoscono come la voce di Dio, segno della sua presenza, viene menzionato in questa stanza, ma come "fermo sulle rocce nude". Le rocce, come le montagne e le donne sono nude: tutte espressioni di una aridità che soprintende a tutto. Rocce, montagne, pietre che diventano polvere: il campo lessicale si risponde nelle sue varianti da una stanza all'altra. Ora che anche Dio manca all'appello in questo paesaggio desolato, ora che il predatore di carcasse si è affrancato dal suo istinto per un

attimo, è venuto il tempo per gioire, il tempo per te, uomo che abiti questa terra, e voi donne rinfrescate la memoria comune, rappresentate ancora una volta un mito, un rituale che possa farci sentire parte di una comunità condivisa. Le donne detengono questo potere rigenerante, ma solo prima che si sollevi il vento, prima che l'illusione torni a essere tale, sotto la lente della religione che ottunde le coscienze, che offusca il sole.

La perdita della consapevolezza suona come una condanna, una violenza sessuale, una sottrazione di potere. I riti di fertilità, che sono il principio della nostra esistenza, sono messi in pericolo e in discussione dall'incantesimo della maschera. È come se Cecchetti avesse in mente una cosmogonia stratificata, dove il Dio della religione viene dopo e a conclusione dei riti ancestrali, dove la vita era generata ingraziandosi le forze della natura invece che per soffio divino, dove le donne erano depositarie di antichi gesti magici attorno ai quali la danza godereccia e propiziatoria le univa agli uomini in un convivio complice e felice. Cecchetti fa cenno a un mondo pagano, in armonia con la natura, dove non esiste la minaccia di un Dio malevolo, dove la nudità non è vista con malizia, dove anche la palude può essere feconda.

QUINTO – Gioia della terra fertile

Da un altro polo giunge a corsa
rombante a sprazzi

un gruppo di campane.

Lievita la terra
in un tripudio di fulmini e di rena.

A seguito di quanto commentato nella stanza precedente, il suono delle campane insegue da lontano. Il titolo suggerisce un suono gioioso, ma la sonorità dei versi, il susseguirsi di “r”, “p” e “m”, il verso finale, chiariscono che si tratta di un avanzare minaccioso di tuoni, fragore di una imminente fine del mondo: il terremoto che *lievita la terra*, un temporale *tripudio di fulmini* e una tromba d’aria *e di rena* che solleva la sabbia del deserto.

È la stanza di mezzo, il ritmo si spezza, così come il tono.

SESTO – L’eredità del passato

Piegati su mucchi di carta
si fruga tra le parole.
Omero, Dante, Shakespeare,
e nomi, e nomi, e nomi –
iscritti dentro le parole,
rifatti in anima di carta.

Svegliamo popoli ed eroi,
larve già morte o non ancora nate,
in un coro di lettere e di sillabe.

*

Navigan piano
grandi carene in fila all’orizzonte.

I libri diventano *mucchi di carta* dove si cercano le risposte già scritte da qualcun altro per noi. La prima strofa della stanza ha una costruzione simmetrica particolare: sei versi, con la ripetizione degli ultimi due sostantivi dei primi versi negli ultimi due, speculari, come se la stanza si svolgesse e riavvolgesse attorno ai due versi centrali, che hanno una cadenza singolare.

*Omero, Dante, Shakespeare,
e nomi, e nomi, e nomi –*

Sono citati per qualcosa, probabilmente le tre età, epica, allegorica e poetica. La strofa è ciclica, ma sembra che sia anche doppia, se si uniscono i versi che sono collegati tra di loro con le parole che si trovano alla fine:

Piegati su mucchi di carta / rifatti in anime di carta;
si fruga tra le parole / iscritti dentro le parole.

Si fruga tra i mucchi e si scrive dentro l'anima, le parole non sono altro che lettere e sillabe, Omero, Dante e Shakespeare non sono che nomi, tutto sospeso tra la morte o l'inizio della vita. Parole, nomi, carta, passato, futuro, tutto si sfalda sotto un peso livellatore, quello della simmetria del verso, dove non ci sono messe in rilievo ma eque distanze e uguale peso. Gli ultimi due versi, staccati dal resto, hanno un respiro ampio: le navi sospese sulla linea dell'orizzonte, tra il tornare e l'andare, piegano ancora a metà la percezione, tra quello che c'è prima e quello che verrà, un tempo che non è percepito.

SETTIMO – Il nostro deserto

Cadono ovunque briciole di pietra,
briciole nere di vulcani spenti.
Questa è la nostra manna quotidiana.

*

Ritorna a guardarci
l'ombra alta, assetata del falco.

Nel deserto, eccoci ancora in cammino: siamo nutriti solo dal miraggio della Terra Promessa, affamati e assetati, sotto scacco del sole, male supremo, che sorge impietoso ogni giorno, e ogni giorno potrebbe essere l'ultimo, come auspica il falco sopra le nostre teste. La nostra manna è nera, nera come i lapilli di un vulcano spento, come un paradosso che solo nel deserto esiste, un miraggio come la Terra Promessa che per noi non ci sarà. Dove può essere dunque rintracciato l'*incipit* della visione nel deserto? Dalle parole stesse di Cecchetti: “dopo aver fatto un altro viaggio attraverso quel deserto mi sentii completamente libero; libero da me stesso e da ogni letteratura”. Il deserto è un luogo biblico, presente sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento, è un luogo che oltre a essere inospitale per antonomasia è anche il luogo deputato alle sfide, per Cristo i 40 giorni di tentazioni (Marco 1:12-13), e per il popolo eletto l'impresa di arrivare alla Terra Promessa. Come nel deserto naturale, anche il deserto di Cecchetti ha come nemico il sole e la mancanza di acqua, solo che per

il deserto dell'esilio non si intravede un premio che possa giustificare la fatica della privazione. La Terra Promessa è ancora deserto, la promessa non si è realizzata, la manna è nera, i giardini di pietra, le donne cantano in coro la morte di Dio, il sole impietoso saluta l'alba di un nuovo giorno di caccia per il falco in attesa che cada la prossima vittima. L'esilio per Cecchetti ha le caratteristiche del deserto, ma questo deserto è abitato dai suoi cari, dai suoi simili. Il deserto è l'assenza dei significati, la mancanza di senso, l'io intento nello sforzo di comprendere luoghi nuovi, culture nuove, alla ricerca di un ordine nel caos, ovvero dell'assunzione di un atteggiamento critico nei confronti di un qualcosa che non si conosce e che non si adatta ai propri schemi di riconoscimento. Per Cecchetti l'esilio è il deserto per Rimanelli e l'esilio è ricerca-azione. Si parte sempre da un allontanamento, da un distacco che viene subito scelto e dalla reazione a esso. L'esilio deve essere spiegato e la spiegazione è data dalla poesia, le immagini sono schiaccianti e la poesia lascia aperte molte ragioni che la prosa nega.

OTTAVO – Sisifo e Tantalo

Sono cadute a Sisifo le braccia,
che gli stanno inchiodate ai fianchi inermi.
Ora è una statua ritta in fondo al monte.

Tantalo grida ancora senza voce
proteso ai lunghi miraggi.

Torna il mito, doppio in una doppia stanza. La consapevolezza dell'inutilità delle cure quotidiane è l'unica bellezza, l'unica felicità. Sisifo che ha compreso è adesso una statua in fondo al monte, messa ad esempio, ben visibile a tutti, mentre Tantalò, dominato ancora dall'illusione, lancia ancora il suo grido inascoltato, effimero, come quello di un condannato.

NONO – Il tempo

Volan caparbie
e dure le lancette
dell'orologio.

*

È secca tutt'intorno la palude.

*

Intristiti i cactus
rattrappiscono immemori nel suolo.
Siedono in terra donne scheletrite.

La sfida con il tempo è in questo contesto anche una sfida con la vita, con una memoria che non si trattiene, quindi con una storia che non si scrive. La palude rende persino l'acqua stagnante, le donne rimandano un'immagine di morte. La fissità è l'idea di fondo della stanza: il tempo che vola è il medesimo che rimane immobile. Tempo, natura, storia, donna tutto sembra fatto di pietra,

tutto sembra essere in una sorta di *rigor mortis*, dove in effetti un'ora o una vita passano con la stessa intensità.

DECIMO – Morte del tempo

Mentre s'allunga il giorno
sulle montagne nude,
e mentre dormon le città di pietra
con chiese e castelli e giardini di pietra,
si leva il gran vento del sud.

*

Cancella il sole, lacera, dirocca,
e stritola nei vortici del piano.

Il tempo è morto dunque? Il titolo sembra provocatorio: torna a sferzare il paesaggio il vento del sud, *il gran vento del sud*, lo scirocco, che con il sole è una delle maggiori avversità nel deserto. *Le città di pietra, con chiese e castelli e giardini di pietra* ritornano come nella prima stanza, il cerchio si chiude. Siamo al tramonto e il movimento ascensionale, un tentativo di resurrezione, fallito diremmo adesso, muta, dopo aver subito una battuta d'arresto nella fissità delle stanze appena precedenti. Il problema che noi abbiamo con il tempo è che ne abbiamo un'esperienza tale che non ci permette di concepire un inizio in esso, ovvero di capire come il tempo non rappresenti una realtà ultima, che ci sia un inizio assoluto. L'*Apocalisse* con il suo "E non vi sarà più il tempo" (10:6) intende la fine della storia e non la fine del tempo.

Il vento, la voce di Dio torna e cancella il male, lacera il velo di Maya, dirocca le pietre dei templi (*Matteo* 24:1-3). L'ultimo verso è definitivo: l'immagine di un vortice devastante. Tuttavia l'eco della voce di Dio non ci abbandona, è a questo vento che si attribuisce tutta la distruzione che culmina nella parola *piano*. Lo stacco che conferisce il suono e il senso di quest'ultima parola a seguito di tanto fragore è quasi fastidioso. Si accorda però con il movimento della stanza che è orizzontale, segue appunto la luce inclinata del tramonto e il vento che spira sulle città dormienti. La forza del significato intrinseco alla lettura biblica rimanda al Discorso della Pianura di Gesù, così identificato nel Vangelo di Luca, mentre Matteo parla di Discorso della Montagna.

È il momento in cui Gesù enuncia le Beatitudini e la famosa parabola della casa costruita sulla roccia e sulla sabbia. Se dovessimo continuare idealmente la stanza con la lettura di questo Discorso, tutto avrebbe un senso.

EPILOGO – L'eternità

Vuoto
è l'orizzonte. Riposa
in una calma nuova.

C'è solo polvere, polvere, polvere.
Anche l'aria è una limpida
nuvola di polvere.

L'eternità sbadiglia
seduta sulla polvere.

Dopo il gran vento, tutto è rinnovato. *Vuoto* è la parola che regge tutta la stanza. Il deserto è vuoto ed è rinnovato, ora contiene davvero tutto. Nessuna nave all'orizzonte minaccia di raggiungerci o di allontanarsi per sempre: la vista è sgombra, tale che può essere riempita di qualsiasi cosa. La *polvere* dei mucchi di carta sbriciolati, delle pietre distrutte, la polvere portata dal vento che ha portato nuove dune e che ha cambiato il paesaggio, mutandolo in uno completamente nuovo. Ora è tutto limpido, tutto chiaro, il nostro futuro, ora che abbiamo incenerito i libri su cui era scritta la nostra memoria, risvegliati da questo sonno di tempesta, oltre la grande vallata paludosa, noi, uomini, possiamo sederci, stanchi, sulla polvere. Polvere eravamo e polvere ritorneremo: ecco l'orizzonte sgombro da tutte le illusioni, da tutto il tempo che sembra passato ma invece non passa mai.

Per leggere correttamente la prosa e la poesia di Cecchetti è necessario che si abbia un atteggiamento di fiducia indiscussa su ogni parola così come ci viene data, lasciandoci guidare dall'interconnessione tra di esse. La giustapposizione delle parole porta in sé un significato implicito, principio generale di quello che nella critica letteraria si chiama *explication du texte*, che è anche parte fondante

dell'ermeneutica, perché protegge dalle libere associazioni di pensiero quella che è invece un'analisi significativa. Nei testi sacri come la Bibbia quello che ci viene trasmesso sono dei *language events*, cioè sono le parole in sé ad avere autorevolezza di eventi, sono le parole che hanno valore e potere, non i fatti che descrivono. Nella poesia imagista le parole hanno un potere evocativo potentissimo, sono scelte e posizionate sulla pagina sapientemente. Nel leggere più volte una struttura verbale si arriva a 'congelarla', trasformandola in una unità in cui tutte le parti esistono simultaneamente, ci appaiono quindi come un insieme armonico, come un dipinto, senza che venga considerato lo specifico movimento della narrazione, il movimento nel tempo che viene inteso dal termine struttura. Si scorga ne *La grande vallata* l'ispirazione religiosa che la sorregge per gli evidenti richiami lessicali che il testo offre e per il rimando che i termini *missionario*, *esilio* e *deserto* hanno verso la solenne sacralità; così facendo si rende più immediata la visione di insieme di un poema che a prima lettura risulta essenziale, ermetico e sibillino. L'ermetismo è un problema del lettore, sentenzia Rimanelli dall'introduzione-saggio all'edizione di *Diario Nomade* del 1967 di Rebellato, in cui il poema è contenuto: laddove non si ha competenza per leggere, si percepisce il testo come caotico, mentre l'ermetismo è ordine e armonia di una logica che è sottesa alle parole. Ancora una volta

l'importanza che hanno le parole, ciascuna per la propria posizione sulla pagina, all'interno del verso e per la ricorrenza che a esse viene data, diventa la chiave e il peso giusto che si dà alla poesia. Il poeta Cecchetti sceglie, partendo dall'intuizione, ovvero da un'idea farraginoso e complicata, cesella la forma fino ad arrivare a qualcosa di chiaro e semplicissimo, fino a quando però non si accorge che la semplicità è qualcosa di ingannevole, effimero, inesistente. Il caos creativo ha il sopravvento, quello che per chi rimane escluso dalla comprensione della lettura rappresenta l'ermetismo; Rimanelli in tal senso interviene, sostenendo che l'ermetismo è chiarezza perché la parola è suono, concisione, immagine e pensiero, storcendo il naso contro la poesia che dice cose che già sappiamo e che ora non ci interessa più sapere.

Cecchetti lascia a sostegno della lettura della sua opera alcune riflessioni maturate nel dialogo con Giose Rimanelli, che nel dialogo tra intellettuali e amici ha sempre creduto, come mezzo espressivo e di arricchimento reciproco. Lo studioso sostiene che le immagini della nostra creazione fantasiosa, sogni o allucinazioni, non sono altro che trasformazione o trasfigurazione di dati di una realtà esterna che ci ha colpiti e che si è traslata in qualcosa di nostro e di intimo. Ecco dunque spiegate le scelte dei cactus, della Monument Valley, del deserto, che come luoghi fisici sono stati fonte di fascino e timore per il poeta. I due

piani, fisico e simbolico, sono intrecciati, si rimandano l'uno all'altro, in un gioco di verità assolute e irriducibili. Il dato reale per il poeta diventa momento di riflessione, simbolo di un sentimento che ha sempre avvertito come colonna sonora della sua esperienza, ovvero la precarietà della vita, l'inutile affanno, la corsa per rimanere immobili. Argomenti centrali per gli intellettuali contemporanei e che per Cecchetti si coniugano con la condizione di esiliato, con lo studio negli Atenei americani, con una cultura teologica che lascia traccia non fosse altro che per la sua cifra meditativa, per il valore ultimo e indiscusso che essa ha, oltre la fede, oltre il credo religioso. Scrive Cecchetti e così è riportato in un virgolettato nel saggio introduttivo a *Diario Nomade*: “[...] il frugare nell’eredità del passato, dove crediamo di trovar ciò che siamo e dove invece scopriamo quanto inutile sia ogni ricerca e quanto siamo aridi noi stessi, pur restando vigorosa la molla delle illusioni, indispensabile per continuare a vivere; [...] e infine la contemplazione del momento in cui il tempo morirà dopo aver distrutto ciò che aveva creato”. Ci sono parole che suggeriscono, che conducono per mano su di un binario preciso, parole volitive quindi.

Questo poema, sebbene insista sul camminare per rimanere fermi, è dotato di un grande movimento: dai passi incerti allo sguardo che si allunga sulle cime circostanti la vallata, al risalire dal fondo delle donne, per giungere al sostare sul

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 23, ottobre-dicembre 2019

mucchio di polvere, una dinamica ascensionale necessaria all'indagine profonda di una coscienza che si sente smarrita. È inutile frugare nel passato, è inutile aspettare le grandi carene all'orizzonte, ma quello che è già noto, lì in fondo alla valle, quella è la risposta.