UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne indirizzo Filologico

DALLA POESIA DI GIACOMO NOVENTA ALLA PITTURA DI EUGENIO TOMIOLO

Tesi di Laurea in Letteratura Italiana Contemporanea

Relatore:
Chiar.mo Prof.
Marco Antonio Bazzocchi

Presentata da:
Maria Cagnoni

III Sessione

Anno accademico 2008/2009

BOZZA

Premessa

L'idea di questo lavoro nasce, oltre che dagli obblighi universitari richiesti al termine del mio ciclo di studi, soprattutto dalla voglia di presentare un *Poeta Novus*, ancora sconosciuto e relegato in quella che qualcuno ha, a mio parere in modo superficiale e indelicato, definito la grande cantina degli "artistucoli minori".

Tempo fa leggendo l'antologia *Poeti dialettali del '900* mi sono imbattuta in Eugenio Tomiolo, presentato dall'autore[1] come il più autorevole successore di Giacomo Noventa.

Ho avviato una ricerca bibliografica e mi sono procurata le quattro raccolte poetiche che Tomiolo ha composto tra il 1984 ed il 1996, ho letto la sua biografia e iniziato a studiare il personaggio, chiedendo testimonianze agli amici che ebbero modo di conoscerlo.

È importante che il lettore sia messo sin da ora al corrente del fatto che Tomiolo si è accostato alla poesia solo in vecchiaia[2] dedicando tutta la sua vita alla pittura principalmente ma anche all'incisione ed in parte alla scultura. L'idea di trovarmi davanti all'erede di Noventa mi ha incuriosito per due motivi: il primo è che lo stesso Giacomo Cà Zorzi - alias Giacomo Noventa - per lungo tempo è stato preso poco in considerazione da pubblico e critica, il secondo è dato dal fatto che confrontando le biografie dei due artisti ho notato alcune similitudini che mi hanno spinto a voler indagare anche le loro opere poetiche al fine di trovare il nesso che lega il Maestro Noventa al *maestro in ombra* Tomiolo.

---

[1] Franco Brevini, *Poeti dialettali del '900*, Torino 1987, ed. Einaudi, pag. 209

[2] Approdò al componimento in versi vero e proprio oramai settantenne ma in tutta la vita scrisse e curò appunti di contenuto profondo. A tale proposito si possono consultare gli scritti pubblicati sul sito web www.eugeniotomiolo.it/scritti_vari.php

BOZZA

Nelle pagine successive tenterò un parallelismo tra gli autori attraverso le loro poesie e, nel caso di Tomiolo, utilizzando anche alcune immagini e dichiarazioni rilasciate da chi lo conobbe in vita.

Con questo lavoro, conscia delle difficoltà e soprattutto della mia inadeguatezza, proverò a far luce sulla figura di Tomiolo come lui è riuscito a fare con le sue tele e con le poesie. Leonardo da Vinci nei suoi scritti[3] ci ha lasciato detto che la pittura è poesia sorda e che la poesia è pittura cieca: Tomiolo è pittore e poeta, non è né cieco né sordo diversamente dal pubblico, dai critici e dagli esperti che non hanno voluto guardare la grandezza, se non dell'uomo, della sua arte.

Il primo accostamento che mi sento di fare tra Noventa ed il suo erede è il constatare come entrambi abbiano scelto di pubblicare le loro poesie in età piuttosto avanzata come se esse fossero la migliore manifestazione del proprio pensiero, quasi la conclusione di una ricerca durata anni.

Noventa per un lungo periodo fu assolutamente contrario non solo alla pubblicazione ma alla stessa stesura scritta[4] delle poesie, sebbene da anni le recitasse in pubblico, dal momento che riteneva fossero di carattere privato, adatte agli amici più intimi ed alla famiglia.

Non considerò mai, nemmeno dopo la pubblicazione, i suoi componimenti poetici una vera e propria opera letteraria bensì una sfaccettatura del suo carattere spesso tenuta fuori dalle opere maggiori in prosa cui dedicò tutto il suo impegno di scrittore, di storico e di filosofo. La scelta del dialetto è

[3] La sterminata bibliografia leonardesca è raccolta nei venti volumi della *Raccolta vinciana*, Milano, 1905-1964, e nella *Bibliografia vinciana* a cura di E. Verga, Bologna, 1931, integrata dal saggio di Ludwig H. Heydenreich sullo *Zeitschrift für bildende Kunst, 1935*

[4] I suoi versi già celebri nella cerchia degli amici più cari, verranno scritti solo dopo che Franca Reynaud Noventa con grande insistenza riuscì a convincere il marito a farsi dettare i versi per preservarli dai rischi della perdita di memoria

caratterizzante di questo pensiero, come tenterò di dimostrare nelle pagine successive.

Tomiolo invece comincia a scrivere le sue poesie in età piuttosto matura, per se stesso, come se queste potessero riassumere o spiegare più profondamente il senso stesso di tutta la sua arte grafica, dei suoi dipinti soprattutto, del sentimento che lo ha pervaso accompagnandolo nel suo lavoro, della passione che ha guidato la sua mano sulla tela, sui cartoni e sul legno.

Questo lavoro si svolgerà dunque in due parti, la prima riguarda Giacomo Noventa, il personaggio, il poeta, il teorico isolato del '900 italiano, la seconda il suo "erede", Eugenio Tomiolo, la sua storia, le sue poesie, la sua arte.

BOZZA

Capitolo 1

Giacomo Noventa: la vita, gli scritti in prosa e la poesia in lingua veneziana

1.1 Esperienze culturali e primi scritti di Giacomo Noventa

Giacomo Noventa ha un ruolo di primo piano nella cultura del Novecento per il valore delle sue opere e delle teorie letterarie e politiche che pongono

al centro di ogni concezione l'uomo e lo richiamano alle responsabilità umane e civili.

Ora che si può leggere e valutare appieno la complessità[5] delle sue opere, è necessario tentare altre letture che, ancor più degli studi che sono già stati fatti, evidenzino l'originalità e l'autorevolezza della sua visione metafisica contrapposta a ciò che è prodotto dal materialismo dialettico.

La produzione letteraria e la passione politica di Noventa sono due aspetti della messa in atto di un pensiero che, teso ad un rinascimento e ad una crescita spirituale e civile dello Stato, enuncia una letteratura in continua evoluzione con strutture linguistiche aperte a qualunque tipo di sperimentalismo ed un impegno civile proteso verso una politica di riforme liberaldemocratiche. Il pensiero di Noventa nega con forza lo storicismo e il pragmatismo che hanno trovato espressione in quella che egli stesso definisce "pseudo-letteratura" e che hanno legittimato i regimi totalitari sia comunisti che fascisti. Una tale determinazione da parte di Noventa è dovuta, secondo me, non ad una sopravvalutazione delle teorie enunciate ma alla consapevolezza di aver raggiunto, dopo molte letture ed esperienze culturali, una visione d'insieme delle varie arti alla luce dei nuovi modelli espressivi che fra Ottocento e Novecento si andavano sempre più affermando in Europa.

Fin dai primi viaggi all'estero, prima in Francia e successivamente in Germania, il giovane Noventa ha l'opportunità di confrontare la cultura italiana con quella straniera e di addentrarsi nella problematica del pensiero idealistico, quello autentico, dilacerante e angoscioso perché basato sul

[5] L'Opera Completa è stata pubblicata in 5 voll. dall'editore Marsilio negli anni 1986-1990 a cura di Franco Manfriani. Nelle note successive userò la sigla OC seguita dal numero del volume per indicare i testi di riferimento

crollo del mito dell'unità, sull'impossibilità di conoscere il reale, sulla necessità di progettare l'esistenza in un mondo senza parametri logici.

Noventa capisce che Hegel, con la dialettica che tende a conciliare i contrari, mondo interiore e realtà oggettiva, tradisce quel pensiero idealistico che ha i presupposti nel romanticismo.

Già nel 1928, dopo il soggiorno in Francia, riflessi di questa tendenza vanno a far parte della fucina di Noventa. Così nel tradizionale schema del poema eroicomico *Castogallo*, scritto in collaborazione con Mario Soldati[6], si inseriscono i primi strali fortemente polemici che mostrano come è cambiato e si è definito il pensiero di Noventa dopo le esperienze intellettuali vissute all'estero. Gli «Eghellisti trionfanti, da Gobetti a Debenedetti, sono Generosi cherubini/Di rivolte e di rispetti»[7], cioè di pseudo rivolte e di falsi rispetti verso l'idealismo e Croce. Gobetti usa la dialettica degli opposti di marca hegeliana per unire gli ideali liberali e quelli marxisti: «Piero mondi concepiva/Di ribelli senatori/E i meccanici finiva/Con le lime dei dottori//La lascivia del totale/Dai contrari gli faceva/Provvedere l'ideale/Di Tartuffi e lo spegneva»[8].

I primi strali della polemica di Noventa, imbevuti nel veleno dell'ironia, non sono rivolti soltanto a Gobetti e a Debenedetti, accusati di annaspare ancora nell'idealismo crociano senza saperlo rinnovare, ma anche allo stesso Croce e a Gentile che «non sanno rinunciare/Agli evviva e ai bassi troni/D'una plebe da rifare»[9].

---

[6] Mario Soldati nasce a Torino nel 1906, frequenta la facoltà di Lettere che lo inizia alla sua attività di scrittore. Scrive il suo primo racconto nel 1929 con titolo *Salamace*, frequenta intellettuali del suo tempo quali, insieme a Noventa, Giacomo Debenedetti, Carlo Levi, Mario Bonfantini, Piero Gobetti ed il suo gruppo. Come regista cinematografico esordirà nel 1940 con *Piccolo mondo antico*

[7] OC 5 pag. 50

[8] OC 5 pag. 50

[9] OC 5 pag. 52

Noventa poi ironizza su due rappresentanti della letteratura ufficiale: Luigi Pirandello, «perlintesta» che cogliendo cardi e gigli «quale sia il giglio e quale il cardo ignora»[10], e Ugo Ojetti, il «gran Coglietti», irretito nelle confusioni ideologiche di Cose viste: «In quel vocabolario c'era tutto/e l'Ente e l'Accidente e il Velle e il Posse»[11].

Una plebe da rifare, l'urgenza di abolire i falsi valori: c'è un tono nietzschiano e superomistico in Noventa, con espressioni ancora approssimative rispetto all'originale.

I primi viaggi all'estero, oltre ad avere inciso in maniera determinante sulla sua formazione culturale, hanno accresciuto le inquietudini e le solitudini del giovane scrittore e consolidato la sua indipendenza spirituale da tutto e da tutti.

Castogallo è espressione di uno stato d'animo continuamente travagliato poiché è diverso dagli altri umani sia nell'aspetto sia nei comportamenti e nei pensieri. Con un corpo «matto» tagliato da chissà quale «bizzarro sarto», è privo di pregiudizi e non conosce consolazioni, vola libero come le aquile e vive sulle vette con la sola compagnia degli animali, ama gli spazi senza limiti che fanno paura agli uomini, è un «vecchio, filosofo e folletto» capace di scrutare nei vuoti deliri, un satiro-poeta che scaglia i suoi strali contro tutte le fedi, religiose filosofiche e politiche, ad iniziare da quelle che sono proprie dell'hegelismo e della cultura americana. Mentre si profilano questi desideri sinceri di crescita intellettuale, di lotta contro il potere dello Stato e della Chiesa, di ricerca difficile verso nuove possibilità filosofiche e artistiche, permangono alcune velleità proprie dell'inesperienza, della giovane età, di

[10] OC 5 pag. 44
[11] OC 5 pag. 45 e ancora nei versi alle pagg. 46 e 47

un canto che a volte si appiattisce su scontate immagini letterarie: «Ecco virtù valor ozio arte viaggi/Che non sognò neanche Orlando il pio»[12].

Del resto negli anni torinesi, prima dei viaggi all'estero, un certo «dilettantismo giovanile», come lui stesso lo definirà, segnava le sue prime esperienze culturali, i primi scritti. Noventa difendeva ad oltranza le proprie convinzioni con ostinazione: una componente del suo carattere già ribelle, deciso e irrequieto, che gli era costato l'espulsione dal Liceo Foscarini e l'arresto per essersi arruolato volontario senza avere l'età richiesta.

Il suo pensiero restava confuso e clamorose ingenuità si riscontravano nella tesi di filosofia del diritto dal titolo *Ricerche sulla forma migliore di governo*, in cui mostrava un impeto civile dalle limitate coordinate culturali, una sicurezza di giudizio non sorretta da una limpida visione della storia. Nelle pagine della tesi era efficace l'analisi che Noventa faceva del presente, dove mancavano ideali e senso dello Stato, dove trionfava il diritto privato e il positivismo. Giudicava "buono" il governo piemontese e "pessimi e ripugnanti" i governi di Giolitti e di Mussolini, denunciava la demagogia fascista, le contraddizioni del Duce, le illegalità dei "tirannelli di ogni parte d'Italia", gli accordi del governo con l'organismo clericale privo di autentico carattere religioso.

Non mancavano riflessioni più meditate come quelle sull'inafferrabilità della storia e sui rischi dell'oggettività e della soggettività in una realtà mai del tutto comprensibile.

Se era convincente nell'additare i limiti del nazionalismo, che non consente le competizioni necessarie per migliorare lo Stato, e le deficienze del socialismo, che ha creato una fittizia concordia fra i cittadini, meno

[12] OC 5. pag. 56

persuasivi apparivano invece i modelli che per Noventa avrebbero dovuto essere seguiti, l' "eroico socialismo" di Marx o l'esempio di Lenin che, ribadiva più volte, è "il più grande uomo di stato che oggi viva e che sia mai vissuto". La mancanza di una concreta unità è colpa dei liberali e dei comunisti - osservava Noventa suggestionato dalle idee gobettiane - perché i primi non si ispirano veramente agli ideali del Risorgimento e gli altri all'opera marxista e alla prassi leninista. È inevitabile dunque, per Noventa, optare per la rivoluzione con le masse, "guidata da una minoranza preparata a esercitare, come in Russia, il dominio con la più fiera prudenza".

Dopo aver detto di non appartenere ai falsi difensori della libertà, indicava un suo concetto di libertà, in cui era implicita la violenza: «non possiamo essere contrari a un governo solo perché esso usa la violenza, ché anzi questa può essere destinata a rimuovere o distruggere gli ostacoli che si oppongono al nostro sviluppo spirituale e di più noi siamo disposti a usarne nella pratica italiana prima e dopo la costituzione dell'ordine nuovo»[13]. Erano fragili e confuse le teorie di Noventa che distingueva fra il positivismo imperante e il tanto apprezzato "idealismo-storicista" di Hegel, e al tempo stesso invocava, oltre i limiti del materialismo, la necessità di principi spirituali.

La crescita intellettuale di Noventa, fino a quel momento in possesso di una cultura disordinata[14], avveniva dunque con i viaggi all'estero, con il contatto di tradizioni di pensiero diverse. Egli comprende in fretta i forti limiti della propria formazione culturale, capisce che soltanto da un confronto con quell'ampio contesto possono essere avviate un'analisi e una riforma della cultura italiana. Lo preoccupano ora certe ideologie responsabili dei

[13] OC 5 pagg. 20, 21

[14] Come lo stesso Noventa riconoscerà in *La mia vita* (OC 3, pagg. 39, 40)

cambiamenti politici in senso autoritario che si vanno attuando nei vari Paesi europei.

Si entusiasma per quelle filosofie e scienze che con il loro relativismo mettono in crisi ogni fiducia nella ragione e prospettano nuovi valori. Dal 1926 al 1935 i viaggi di Noventa all'estero sono continui, i soggiorni lunghi: a Parigi, dove tra gli altri incontra Jacques Maritain e frequenta i fratelli Rosselli, in Germania, a Vienna, Barcellona, Londra, Losanna.

Se nel *Castogallo*, cui Noventa aveva lavorato in tempi discontinui dal 1926 al 1929, si intravedevano le prime tracce di una formazione culturale in via di crescita e libera da ogni provincialismo, dopo un decennio di soggiorni all'estero è maturata una nuova concezione ideologica che Noventa è ben consapevole di possedere e ben deciso a esprimere. Così, dopo aver rifiutato di mettere per iscritto le poesie in dialetto che fin dal 1929 recitava agli amici, può ora, agli inizi del 1934, sempre a Parigi, iniziare a lavorare alla sua prima vera opera, che è un atto di accusa al provincialismo della cultura italiana del Novecento.

Ha già completato i primi capitoli dell'opera che pensa di intitolare significativamente, ispirato da Vico, *Principio di una scienza nuova* quando, nell'estate del 1934 conosce Alberto Carocci che gli chiede di collaborare a *Solaria*[15].

È un impegno importante per Noventa che ha bisogno di essere cosciente della propria condizione di scrittore, di poter ritenere la scrittura uno scopo di vita. Prima di pubblicare su *Solaria* i capitoli del libro che va scrivendo, preferisce anticipare alcuni concetti della sua nuova visione dell'arte, fortemente innovatori anche per una rivista attenta alla cultura europea.

[15] Si veda *Solaria ed oltre*, a cura di Riccardo Monti con prefazione di Giorgio Luti, Passigli ed. 1985

Così per il suo primo articolo, *A proposito di un traduttore di Heine*, coglie l'occasione della pubblicazione di un libro di Mario Andreis, *Cinquanta Lieder di Heine ricantati in versi veneti*, per rivendicare l'importanza del dialetto in letteratura e per evidenziare lo snobismo e i limiti della cultura italiana. Mentre il dialetto è messo al bando dallo Stato fascista ed è disprezzato dagli scrittori più letti negli anni fra le due guerre, Noventa afferma che il dialetto è più espressivo e dinamico nel rivoluzionare le forme dell'arte rispetto al lessico letterario ufficiale, un italiano ormai usurato, intriso di retorica, con una fissità imposta come regola. Noventa riporta l'affermazione di Mario Andreis che, nella prefazione alle sue traduzioni, dice di aver tradotto i *Lieder* col dialetto perché, mentre non trovava parole italiane così musicali come quelle di Heine, ha sentito risuonare spontaneo il ritmo dialettale.

Il volume di Andreis, sottolinea Noventa, è «un piccolo schiaffo sul viso di quei critici e di quei vatini che credono alla morte dei dialetti insieme alla lunga vita e all'italianità del gergo di moda nei giornali nelle osterie e nelle piazze»[16]. Tradurre in italiano sarebbe stato, per Andreis, «andare contro natura».

Noventa si permette di dire, forse con eccessivo accanimento, che delle parole di Andreis «devono sentirsi offesi quegli scrittori italiani che avrebbero potuto con universale vantaggio esprimersi in triestino o in genovese»[17].

È il suo modo di polemizzare con quegli scrittori che vedeva rappresentare malamente la letteratura italiana ufficiale. La polemica di Noventa si estende poi alla critica letteraria, a chi, tentando un'analisi dell'opera di Heine, ha

[16] OC 5, pag. 3
[17] OC 5, pag. 4

mostrato i limiti della propria capacità di indagine, da Carducci a Croce. Vuol fare emergere quello che chiama lo "snobismo" dei nostri scrittori e critici, i quali nel loro provincialismo tendono soltanto ad imitare invece di capire. Nel suo articolo inoltre Noventa coniuga letteratura e impegno civile; è il primo a farlo su *Solaria*, evidenziando la passione civile di Heine, negata da Croce e ben lontana da alcuni versi un po' retorici di D'Annunzio e di Carducci. Così facendo Noventa va incontro ai nuovi intendimenti di Carocci, che voleva un'apertura della rivista alla politica, ma provoca una dura reazione dei letterati fiorentini, ai quali fa giustizia il giudizio di Nello Rosselli che esprime ammirazione per la capacità di Noventa nel passare dalla letteratura alle questioni di costume[18].

Nelle osservazioni di Noventa è esplicita l'accusa ai letterati italiani, fascisti e antifascisti, che non sanno cogliere la connessione fra etica e impegno civile.

Ciò non lo scoraggia affatto, anzi accresce il suo orgoglio e il suo desiderio di far conoscere una scienza nuova che presuppone il superamento di certe false concezioni di pensiero e il delinearsi di nuovi valori.

Noventa pubblica subito in *Solaria* i primi capitoli del *Principio di una scienza nuova*, in cui avvia una minuziosa analisi dei vari aspetti del pensiero idealistico, e al tempo stesso prospetta ciò che lo deve sostituire.

Noventa aspira a «un primato civile dell'Italia nell'universo e per l'universo» [19], da attuarsi con una scienza nuova in costante dialogo con «gli stranieri più intelligenti e più colti»[20], un nuovo classicismo sull'esempio di quello del Leopardi, un cattolicesimo che trascende l'universalismo.

---

[18] In una lettera di Rosselli a Carocci, OC 2, pag. LIV
[19] OC 2, pag. 65
[20] OC 2, pag. 65

Ad additare questa nuova via sono i nostri grandi poeti del passato, soprattutto Dante e Petrarca, e certi scrittori stranieri, mentre i rappresentanti della nostra cultura - commenta Noventa - hanno esaurito ogni impulso alla ricerca perché nell'idealismo hegeliano hanno già trovato risolte problematiche e controversie.

Il provincialismo della nostra letteratura che si ammanta dell'idealismo e l'arroccamento su posizioni che non lasciano margine ai dubbi e ai liberi arbitrii non hanno più senso per Noventa, ben consapevole che in campo europeo, così come nel naturale svolgersi del pensiero italiano che filtra da Leopardi, è stato affossato già da tempo il materialismo storico e dialettico, sono venute meno le certezze logiche.

Sono dunque anacronistici residui di una visione culturale ormai tramontata gli assolutismi di Croce e Gentile, le "guide spirituali" da superare, le determinazioni di Saba, Montale, Ungaretti, dei quali commenta «alcuni dei più brutti versi» per dimostrare che sono «tre versificatori, e non tre poeti»[21].

Noventa usa un tono volutamente violento perché sa di contrapporsi ad un pensiero fortemente radicato[22], ormai imposto come sistema che non concede spazi alle innovazioni e agli sperimentalismi richiesti dalla nuova visione della letteratura.

Del resto Noventa reagisce alle intransigenze di chi come Croce difende la storicità bollando gli antistoricisti come «veri atei e irreligiosi», «energumeni del nuovo o vacui restauratori dell'antico»[23]. Noventa polemizza non soltanto con poeti e critici che volutamente perpetuano i principi dell'estetica

[21] Da *Poesia e non poesia*, OC 2, pagg. 68, 69

[22] «Lo stato d'animo di tutti gli italiani fino ad oggi è quello di cui l'idealismo crociano e gentiliano è l'espressione letteraria più energica e più alta», OC 2, pag. 148

[23] B. Croce, Punti di orientamento della filosofia moderna. Antistoricismo, Bari, ed. Laterza, 1931, pagg. 34, 35

crociana, ma anche con coloro che si ritengono anticrociani o acrociani e poi non sanno liberarsi dalle pastoie idealistiche.

Il compatto elenco che Noventa ripete più volte, volendo evidenziare una comune caratteristica, la fiducia nell'idealismo, di scrittori e critici per altro ben diversi tra loro, è composto da Cecchi, Papini, Bacchelli, Baldini, Soffici, Palazzeschi, Panzini, Bontempelli, Carlini, Casotti, Caramella, Sapegno, De Ruggiero, Prezzolini.

Nel *Principio di una scienza nuova,* non privo di lungaggini e di troppo insistite metafore[24], sono indicati gli aspetti più deleteri dell'idealismo: la fiducia nella Storia che tutto giustifica, nella concomitanza di causa-effetto prodotta dalla coscienza universale, il virtuosismo e la retorica, il credere nella perfezione umana, la divisione netta tra il bene e il male, la religione ridotta a nostalgia, l'attesa di un luminoso avvenire e del progresso. La riconciliazione hegeliana delle idee e delle contraddizioni, la sintesi degli opposti, l'unità spirituale postulata da Bergson[25], costituiscono la base delle dottrine di cui in Italia De Sanctis, Croce e Gentile sono i portabandiera.

Si legittimano così sovrastrutture come la famiglia, la classe, la patria; si giustifica soprattutto il nazionalismo in un momento storico che vede l'Italia difendersi dagli altri Stati europei.

Il «vizio diabolico della pseudocultura idealistica consiste - scrive Noventa - nella "identificazione di Dio e mondo, di Dio e uomo, di Dio e Tizio, di soggetto e oggetto, di anima e corpo, di spirito e materia»[26].

---

[24] Per Manfriani il "modulo della ripetizione" è comune ai pensatori soltari, cfr. Nietzsche

[25] Scrive E. Garin che nell'Europa tra 1925 e '35 il bergsonismo «diventa simbolo, rifiutarlo significa una scelta diversa, un modo diverso di intendere la filosofia e il suo rapporto con la politica, con l'azione. Significa aprirsi a nuove esperienze, agli esistenzialismi, fra Kierkegaård e Nietzsche, per approdare, domani,a Heidegger…», in AA.VV, *Gli anni di Solaria*, Verona, ed. B&Gi, 1985, pagg. 21-32

[26] OC 2, pag. 275

Distruggere gli errori di Croce, Gentile e della Scuola torinese è fondamentale per avviare una scienza nuova che deve unire cultura ed impegno politico sulle basi etiche del classicismo e del cattolicesimo.

Contro «i liberalini, i socialistini, i comunistini, sempre pronti a dichiarare astrazioni e teorie non solo la filosofia e la poesia», Noventa auspica «l'azione di un uomo il quale sappia quanto valgono i grandi filosofi e i grandi poeti»[27], un superamento morale e civile per gli umili, per i non corrotti dalle vecchie e false concezioni di pensiero, i semplici che senza pregiudizi possiedono le energie per cambiare la realtà.

Di grande rilievo critico sono, nel *Principio*, le pagine in cui Noventa, confutando le teorie crociane di poesia-non-poesia ed avviando quella che considera la premessa ad una nuova storia del pensiero, fa alcune riflessioni su Leopardi, sull'intensità dei suoi sentimenti, come l'odio per la Chiesa, l'amore per la libertà, l'idea della morte, giudicati così profondi da far apparire dilettanteschi gli stessi sentimenti espressi da Foscolo, Carducci, D'Annunzio.

Leopardi e Manzoni appartengono a due culture diverse. Se il canto del semplice pastore è l'esempio della nuova scienza «sovrastorica e autoprogettuale», le esaltazioni manzoniane per le conquiste dei barbari e degli eroi che fanno la Storia, e che non a caso tanto piacciono a Croce, rientrano appieno nello pseudo-idealismo.

Noventa osserva: «La disperazione e lo scetticismo del pastore morente sono d'una specie più nobile che la disperazione e lo scetticismo dell'Adelchi morente»[28].

---

[27] OC 2, pag. 239
[28] OC 2, pag. 217

Con la sua ideologia Noventa modifica l'orientamento di *Solaria* e, all'interno di questa nuova fase in cui le teorie hanno più spazio della produzione letteraria, porta argomentazioni più avanzate rispetto ad altre presenti sulla rivista che, come quelle di Nicola Chiaromonte[29], sono ancora imbrigliate in vecchi pregiudizi culturali. Come è facilmente prevedibile, gli articoli pubblicati su *Solaria* gli attirano molte critiche.

Noventa paga le proprie convinzioni, l'estremismo di un pensiero inattuale, la determinazione a non scendere a compromessi con una società corrotta, ne subisce le conseguenze non soltanto con l'emarginazione dagli ambienti letterari, ma anche con diversi arresti, come quello per sospetto antifascismo nel maggio 1935. Non sono tuttavia i venticinque giorni di detenzione a fiaccare i forti sentimenti di giustizia ben saldi nel suo animo. Alcuni mesi dopo, ancora in collaborazione con Mario Soldati, scrive un soggetto cinematografico dalla trama neorealistica, di poca rilevanza letteraria ma ricco di quel senso civico che in Noventa è sempre unito al desiderio di chiarezza e onestà culturale. La lotta degli schiavi di confine, che insorgono contro i provvedimenti doganali sul commercio delle marasche, assume negli intenti di Noventa e Soldati il carattere di una polemica contro chi ha deciso di togliere Zara alla Jugoslavia.

Nell'agosto del 1936 Noventa è colpito dal primo lutto in famiglia, la morte del padre, Antonio Ca' Zorzi. Fino a quel momento le maggiori sofferenze le aveva provate quando, a diciassette anni, aveva trascorso una notte nella stessa prigione di un condannato a morte, poi durante le esperienze di guerra e ancora quando a Londra nel 1933 gli era stato negato di assistere alla

[29] Chiaromonte scrive: «È precisamente l'illusione necessaria della volontà di potenza, quella di realizzare l'idea: Nietzsche non è lontano da Hegel (…) sarà sempre falso ridurre Faust ad eroe dello smisurato. Faust cerca propriamente il concreto», in *Solaria*, n°1 del 1933

nascita di Alberto, il primo figlio avuto dalla moglie Franca Reynaud. Dopo la morte del padre ritorna a Firenze e inizia a dirigere con Carocci la *Riforma Letteraria*. Nel primo numero della rivista pubblica la sua prima poesia con lo pseudonimo Emilio Sarpi e aggiunge "nato a Lampol (Venezia) il 31 marzo 1898, morto il 19 ottobre 1933".

Quest'ultima data ricorda il violento dolore provato a Londra, che ha segnato anche un periodo di crisi intellettuale, finito col concepimento del *Principio di una scienza nuova*.

Dalle ceneri di Emilio Sarpi, simbolo del dilettantismo giovanile, nasce Giacomo Noventa, ben consapevole dell'importanza delle sue concezioni teoriche che ha già espresso su *Solaria* e che vuole approfondire e sviluppare sulla *Riforma Letteraria*.

Il programma della rivista, enunciato nel primo numero, è infatti una sintesi di alcuni concetti del *Principio* già esposti nei primi capitoli pubblicati su *Solaria* e in quelli che, insieme ad altri articoli, si appresta ad inserire nelle pagine della *Riforma Letteraria*.

È nel nome del Leopardi, citato attraverso De Sanctis, che Noventa richiama ad una letteratura universale e completa di ogni disciplina, ad una visione delle cose priva di preconcetti, ad una eticità capace di trasformare la vita privata e quella civile.

La formulazione del programma è il primo di una serie di articoli, i *Manifesti del classicismo*, in cui la polemica non vuol essere mai disgiunta dalle nuove proposte, cioè deve «avere il significato d'una riforma»[30].

Dopo aver detto ai «Cecchi, Papini, De Ruggiero e via» , con le parole di Burckhardt, che «Grandezza è quello che voi non siete», Noventa si appella

[30] Nel terzo dei *Manifesti* intitolato *Una lettura di pretesti*, OC 2, pag. 285

all'orgoglio di chi vuol ridisegnare la letteratura senza pregiudizi e pretesti. Non avere pregiudizi vuol dire innanzitutto abbattere quelli esistenti, come il pregiudizio che è stato inculcato dalle pagine della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis, la tendenza cioè a ritenere che al progresso civile di un popolo debba corrispondere il progresso poetico e che alla decadenza civile debba corrispondere la decadenza poetica.

Figlia dell'ottimismo dialettico di De Sanctis e Spaventa, di Croce e Gentile, del pragmantismo di Gobetti, delle scienze positive, del razionalismo dei matematici e dell'empirismo dei naturalisti, la vecchia letteratura deve essere sostituita da una letteratura che sappia tener conto delle molteplici forme spirituali dell'individuo imperfetto e in eterna lotta fra le forze interiori del bene e del male.

L'ideale letterario che Noventa ha in mente lo vede indicato da Pancrazi nelle pagine di *Scrittori d'oggi*, laddove contro l'arroganza dei grandi si fa un'apologia degli scrittori minori, degli umili che, non compromessi con gli ambienti del consenso e del potere culturale, sono più capaci di recepire la grandezza del passato e sanno esprimere la civiltà più vera della nazione. Nel contesto letterario tracciato da Pancrazi «il nome del Carducci stride»[31], osserva Noventa, che preferisce accomunarlo a coloro ai quali nei *Manifesti* della *Riforma Letteraria* continua a non risparmiare critiche, Croce e Gentile, simili nella loro logica speculativa e dialettica, Gobetti «un crociano assoluto» e «prosecutore ideale»[32], tutti espressione di un mondo di accademici e di mezzi borghesi.

Parole e concetti sono dunque da ricondurre al loro antico valore, da riformare come i calzoni flosci e trasandati di una statua di Beethoven,

[31] OC 2, pag. 361
[32] OC 2, pag. 335

ricostruiti dagli abitanti di una cittadina americana. Su questi concetti Noventa insiste nel lungo articolo *I calzoni di Beethoven*, pubblicato sulla *Riforma Letteraria* nel 1937, con l'intento di chiarire alcuni suoi convincimenti già espressi in *Principio di una scienza nuova* e sui *Manifesti.*

Nell'articolo, in forma di dialogo, Debenedetti, che ha perduto le antiche certezze del Circolo torinese, e Soldati, portavoce di Noventa, ridiscutono, in un'ottica critica contro i sistemi convergenti di Croce e Gentile[33], i rapporti fra le varie arti, le attività di pensiero, la pratica e la teoria, le gerarchie e le coincidenze d'anime e caratteri.

Noventa, con le parole di Soldati, ribadisce un concetto che ritiene fondamentale, quello della diversificazione delle anime come si desume dalle diverse grandezze spirituali, non ammesse dall'idealismo che tende invece, nelle sue contraddizioni, a unificare le anime, ad oggettivarle per vederle riflesse in un unico universale, in una divinità[34].

Contro l'idea moderna dell'uomo nata con Rousseau, che ha rivestito di sentimento religioso l'ottimismo cartesiano rendendo mitica la condizione umana nel momento in cui si rispecchia nella divinità, contro la scienza positiva, l'evoluzionismo assoluto che si identifica con l'idea della natura umana, Noventa richiama i valori del classicismo e del cattolicesimo riportando alcuni brani tratti da testi di Maritain[35].

Egli è d'accordo con Maritain sulla necessità di un ritorno a quei principi cattolici presenti anche nel protestantesimo, all'essenza spirituale delle parole e delle formule cattoliche. Nella visione trascendentale di anime straziate che aspirano ad un'Anima superiore è determinante l'impegno

[33] «Dalla libertà di Croce non può nascere che l'autorità di Gentile», OC 2, pag. 443

[34] «Servendosi di Dio magari con pseudonimi come ironia ariostesca e coscienza universale», OC 2, pag. 446

[35] I testi sono *Rèflexions sur l'intelligence et sur sa vie propre, trois rèformateurs: Luther, Descartes, Russeau* e *Introduction gènèrale à la philosophie*

individuale. I nuovi valori spirituali e culturali devono scaturire dall'attività creatrice dell'uomo che, consapevole dei limiti della conoscenza imperfetta[36],continuamente rinnova le scelte intellettuali e morali, ordinando il caos.

Nelle ultime pagine del dialogo fra i due letterati, Noventa ribadisce il suo ruolo di teorico della *Riforma Letteraria* nel condannare con un severo metodo critico la casta letteraria, di tutti i movimenti e di tutte le riviste dalla *Voce* in poi, in cui si è protratto l'idealismo crociano, una casta inoppugnabile incapace di creare una nuova letteratura.

Una lettura autodidatta delle teorie crociane ha portato l'ermetismo a svuotare le parole dei loro autentici significati. Noventa riafferma la propria diversità di valore e di carattere rispetto a questi «piccoli idealisti», che lo hanno sempre emarginato non potendo controbattere opinioni per loro incomprensibili. È comunque sempre esplicita la speranza che la sua critica dei valori non sia soltanto distruttiva: l'obiettivo della polemica resta quello di risvegliare in tutti le forze intellettuali ed etiche necessarie per creare una nuova civiltà, una nuova letteratura.

In un articolo dal titolo *I paroll d'on lenguagg*, di risposta all'accusa che gli viene mossa dalla rivista cattolica *Il Frontespizio* per il troppo spazio occupato sulla *Riforma Letteraria* dalle sue teorie in forma di dialogo, Noventa si appella alla necessità di dover fare chiarezza con coloro che lo emarginano, che banalizzano i suoi scritti solo perché in dialetto. Il consiglio ricevuto dalla rivista fiorentina[37] di «rientrare nelle spoglie del fu poeta Sarpi Emilio», di limitarsi cioè a poetare in dialetto, è lo stesso - osserva Noventa -

[36] Noventa riporta Maritain che cita Kant: "Ciò che è non è conoscibile, ciò che è conosciuto è un'apparenza", OC 2, pag. 460

[37] «Il frontespizio», gennaio 1938, pag. 25

che gli hanno dato tutti coloro, dai cattolici ai protestanti, agli ebrei, che non riescono a comprendere una ricerca di possibili riferimenti condotta senza verità precostituite e sperimentata anche in un linguaggio dialettale diventato lingua poetica[38]. È rivendicata inoltre la libertà da una Chiesa che pretende la conversione, dal modernismo cattolico, dal clericalismo di sacrestia.

A Piero Bargellini, che dalle pagine de *Il Frontespizio* lo richiama al vero significato della conversione, sull'esempio di Charles Péguy, che consiste nel rientrare appieno nelle leggi della Chiesa, e nel cercare salvezza nella società ecclesiastica, Noventa risponde con le parole di Vincenzo Gioberti che distingue il vero cattolicesimo da quello dei "gesuiti", cioè coloro che, secondo Noventa, hanno come ideale il cattolicesimo anticonformista di Trento.

Noventa ricorda l'universalismo cattolico medievale, senza divisioni, quel "cattolicesimo di cui Dante è il poeta". Questa sua concezione del cattolicesimo gli mette contro cattolici e protestanti e, a causa della sua opinione sul razzismo che lo porta ad accusare gli ebrei di intolleranza anticattolica, anche semiti ed antisemiti.

Nel sostenere la propria diversità dagli scrittori ortodossi come Bargellini e Papini e dai critici di stampo crociano, Noventa porta il "subcrociano" (lo definisce così Noventa stesso) Karl Vossler come esempio di vecchio idealismo e polemizza con la sua interpretazione dei simboli e dello scetticismo nella poesia del Leopardi.

A tale scetticismo, che è inteso come religione e non esclude progressioni, Noventa contrappone quello che nella sua visione del pensiero leopardiano

[38] Le possibilità letterarie del dialetto dipendono da chi lo usa. Noventa cita la poesia di Carlo Porta da cui ha tratto il titolo dell'articolo: *"I paroll d'on lenguagg, car sur Garell,/Hin ona tavolozza de color,/Che ponn fa el quader brutt e el ponn fa bell,/Segond la maestrìa del pittor/…"*

considera «lo scetticismo verso il proprio scetticismo», «la disperazione di non poter credere nel trionfo eterno (o assoluto) di ciò che gli appare come bellezza o verità», «la disperazione di non poter credere in ciò che lo appassiona fortemente»[39].

Sempre più isolato, Noventa prosegue la sua appassionata polemica con coerenza e rigore sulle pagine della *Riforma Letteraria*, contro i presupposti ideologici che hanno condizionato l'idealismo italiano, impedendo qualsiasi tipo di rinnovamento.

La *Riforma Letteraria* è poco letta, mal capita soprattutto dove viene edita, a Firenze, capitale della cultura improntata al meccanicismo e al pragmatismo. Letterati di casta, arroganti e abituati a confrontarsi soltanto con chi ha idee simili alle loro, mal sopportano le critiche di Noventa, lo considerano un dilettante, lo calunniano.

Elio Vittoriani, scrittore apprezzato da Noventa, ricorderà più tardi: «Fui così solariano, e solariano era una parola che, negli ambienti letterari di allora significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista. Giovanni Papini ci ingiuriava da un lato e Farinacci dall'altro. Ci chiamavano anche sporchi giudei per l'ospitalità che davamo a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka e Joyce. E ci chiamavano sciacalli. Ci chiamavano iene. Ci chiamavano affossatori»[40].

Restano comunque maestri di loro stessi mentre Noventa comincia ad avere una cerchia di amici e di giovani che trovano nelle sue teorie un nuovo insegnamento, le direttive per un rinnovamento culturale e civile.

A Noventa non basta, vorrebbe che altri si mostrassero meno insensibili alla sua battaglia che se resta isolata rischia di scalfire appena la corazza in cui si

[39] OC 2, pag. 539

[40] In *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pagg. 173-174

pavoneggia la cultura ufficiale, vorrebbe che le sue pagine fossero rilette e considerate nella duplice valenza della polemica distruttrice e della proposta riformista. Sugli ultimi numeri della *Riforma Letteraria* gli articoli di Giacomo Noventa sono sempre più espliciti sull'amarezza per il mancato riscontro di consensi ma appare altrettanto chiaro che Noventa stesso non li cerca, così come sembra ignorare gli autori che vanno sviluppando orientamenti culturali conformi al suo.

Su *Solaria*, per esempio, in un'apertura al contesto europeo convergevano gli sperimentalismi di Gadda, i nuovi metodi critici di Contini, le esperienze letterarie di alcuni giovani che, come Giuseppe Aventi e Umberto Morra, avevano oltrepassato l'idealismo di stampo crociano e la cultura storicista ufficiale.

Nell'ottobre del 1939 Noventa preferisce lasciare Firenze e tenta di riorganizzare la *Riforma Letteraria* a Milano, ma lì viene arrestato per corruzione politica dei giovani, accusato di nascondere l'attività politica dietro gli insegnamenti letterari. La polizia fascista sopprime la rivista e proibisce a Noventa, cui è stata revocata la carcerazione, di abitare nelle città con sedi universitarie. Continua a sorvegliarlo nei vari spostamenti, a Viareggio, a Milano dopo la revoca del divieto, e addirittura quando è sotto le armi a Piombino, a Jesolo e a Firenze. In seguito alle sue proteste per questa assillante sorveglianza viene congedato, in attesa di chiarimento.

Richiestogli il *curriculum vitae*, Noventa risponde con un dattiloscritto in cui, ripercorrendo le sue vicende biografiche e l'attività svolta sulla *Riforma Letteraria*, fa alcune osservazioni certamente di poca importanza per il Distretto Militare, cui sono indirizzate, ma di rilievo per conoscere meglio la sua personalità. Degli anni Venti ricorda lo sforzo per colmare i vuoti della

sua cultura disordinata gettandosi su tutti i libri e in tutte le conversazioni, il suo carattere "timidissimo e orgogliosissimo a un tempo" che lo portava a respingere tutti e ad essere respinto da tutti, il suo disaccordo con i giovani fascisti e con gli antifascisti gobettiani. Noventa vuol mettere ben in evidenza la sua indipendenza spirituale, cresciuta fra inquietudini e solitudini, che gli ha fatto contrastare ogni conservatorismo e filisteismo in politica (ricorda di aver riconsegnato per questo la tessera del Partito Liberale otto giorni dopo averla presa), e ogni provincialismo negli studi così da cercare nei Paesi europei nuovi impulsi culturali. Nel prediligere con la memoria i tempi felici passati all'estero Noventa rivela un dato importante per quelle che saranno poi le sue scelte teoriche e i caratteri della sua opera: l'acquisizione in Germania della lingua, della poesia e della filosofia, avvenuta con più calma e con più metodo che in Francia.

In Germania preferiva abitare le città universitarie più ricche di fermenti culturali, frequentava gli atenei, soprattutto Heidelberg dove aveva un amico lettore, e Marburg an der Lahn dove si era iscritto; qui componeva anche poesie in tedesco e frequentava i circoli degli scacchi.

La sua biografia è contrassegnata soprattutto dallo studio intenso, dalle lunghe ore passate a scrivere («sono un forzato del tavolino»)[41], a meditare e a riscrivere il *Principio di una scienza nuova* (quando è arrestato quasi impazzisce al pensiero di dover interrompere il suo lavoro, «il terribile sforzo intellettuale»)[42]. Dopo aver rimarcato la sua totale solitudine e l'ostilità di tutti verso le sue teorie, Noventa riassume in una frase il curriculum vitae: «tutta la mia vita è nei libri che ho scritto e pubblicato»[43].

[41] La mia vita dal 1920, OC 3, pag. 20
[42] OC 3, pag. 21
[43] OC 3, pag. 22

BOZZA

1.2 Il Poeta Noventa negli studi di Franco Manfriani

Franco Manfriani può essere attualmente considerato il maggiore critico dell'opera noventiana, a lui dobbiamo la titanica impresa di aver raccolto e curato l'intero corpus degli scritti del poeta veneziano. È del 1986 la pubblicazione dei volumi delle *Opere* che l'editore Marsilio ha voluto per la propria casa editrice in Venezia. Le pagine della prefazione del primo dei cinque volumi, sono illuminanti al fine della conoscenza delle opere in versi di Noventa e del personaggio stesso. Manfriani apre la prefazione ricordando perché abbia scelto di curare questa grandiosa raccolta di scritti e

parla con orgoglio di una «dichiarata ambizione»[44]: quella di voler rendere pubblica, a oltre vent'anni dalla morte dell'autore, la circolazione del pensiero e della poesia di Noventa, convinto che essa rappresenti una delle più intense ed affascinanti esperienze poetiche del '900 italiano. L'intento, oltre che divulgativo, è anche quello di richiamare l'attenzione della critica che non sempre si è mostrata attenta nei confronti sia dell'opera poetica che di quella teorica noventiana e che non ha voluto prestare l'attenzione necessaria all'Autore, reo di non essersi mai piegato alle logiche del mercato. La scelta del dialetto è per Noventa caratterizzante il suo stesso pensiero nei confronti della cultura che egli criticherà sia attraverso i testi poetici sia con gli scritti in prosa[45]. Nella sua poesia forse più nota, che spesso viene usata come manifesto della poesia cosiddetta dialettale leggiamo:

Mi me son fato 'na lengua mia
Del venezian, de l'italian:
Gà sti diritti la poesia,
Che vien dai lioghi che regna Pan.

La ghe n'à altri, no' tuti credo,
Se ben par ela se pol morir:
No' tuto quel che penso e vedo
Vol i me versi spiegar e dir...

Ma la parola che pur me resta
Xé sugerirve: çerché più in là:
El Pìe-de càvara, in vogia o in festa,
Oltre i so limiti no' 'l xé rivà.[46]

[44] OC 1, pag. XI
[45] A questo proposito oltre la raccolta delle *Opere* già citata possono essere valutati gli articoli presenti ne *La Riforma Letteraria,* Firenze, 1936/1939
[46] OC 1, pag. 65

È evidente già in questo testo come Noventa trasferisca la sua polemica teorica sul piano della poetica novecentesca, scegliendo una lingua 'sua' che non ha niente a che vedere con le scuole poetiche a lui coeve e in auge. La poesia di Noventa è in netto contrasto colle poetiche novecentesche e la scelta della lingua dialettale come mezzo espressivo assolutamente originale ci introduce al cuore vero della sua poetica: oltre alla presa di distanza dalle poetiche a lui contemporanee, come ho appena ricordato, è evidente anche una forzata rottura col passato, da Carducci a D'Annunzio, sia con l'ermetismo che con le avanguardie novecentesche. La scelta *dialettale* è degli anni '30, Noventa la compie come mezzo di conversione: è un espediente per trasporre nella sua poesia la dura critica alla cultura italiana di quegli anni. Giacomo Noventa si trova a vagabondare per l'Europa al fine di rifuggire il regime fascista ed il provincialismo italiano ma anche per valutare la cultura italiana con occhi cosmopoliti ed è a questo punto che inizia la vera e propria presa di distanza da quest'ultima. Giacomo Noventa è il poeta dialettale più ingiustamente trascurato o, come constata Cesare Segre, ostracizzato dalla cultura italiana per le sue prese di posizione intransigenti e il suo ricercato antimodernismo. La fortuna dialettale del Triveneto annovera fra i grandi i nomi di Giotti, Zanzotto, Marin e Meneghello, mentre solo dal 1986 l'opera di Giacomo Noventa ha conosciuto maggior attenzione attraverso la raccolta completa dei suoi scritti curata da Manfriani. Eppure i suoi versi hanno trovato estimatori d'eccellenza in Debenedetti, Fortini, Soldati, Casorati, Zanzotto, Giudici e Loi.

Proprio il critico Giacomo Debenedetti, parlando del suo contrastato rapporto con la cultura ufficiale, scriverà che c'è bisogno di «un linguaggio che torni

a chiamare pane il pane. Perché gli inganni di quella cultura sono probabilmente così sofistici, aberranti ed enormi, che il pane non si chiama più pane»[47]. Perché Noventa usa il dialetto? Lo sorregge la difesa del localismo, un 'orgoglio veneto' ? Si tratta di una scelta stilistica o piuttosto esistenziale? Le risposte Noventa le fornisce, scrive:

Parché scrivo in dialetto...?
Dante, Petrarca e quel dai Diese Giorni
Gà pur scrito in toscan.

Seguo l'esempio[48]

C'è qui la precisa volontà di riallacciarsi alla più alta tradizione lirica italiana. Questo ci dice già che il dialetto, per Noventa, non vuol essere affatto un localismo periferico e neppure la protesta della provincia schiacciata dall'impersonale lingua nazionale. Noventa non è un filologo né un nostalgico, anzi: quello che utilizza è un veneziano inventato, levigato, alleggerito perché sia compreso fuori della sua ristretta area geografica, vuole tornare allo snodo del dialetto vivo quando diventa lingua classica, senza arroccarsi nel primo, né standardizzarsi nella seconda. Bisogna intendersi, dunque, sul significato di classicismo: Pasolini, che pure usa forme del dialetto friulano, appiattito nella sua ossessione deformante per il presente, equivocherà questa poetica accusandola di ottocentismo. Noventa invece intende il classicismo nel senso alto di Goethe, Heine, Leopardi: arte classica intesa come universale, capace di parlare all'uomo, trascendendo l'imminente contesto storico-sociale. Composizioni "classiche" e "cattoliche", auspicherà nel suo manifesto, ma specificando subito:

[47] In *Poesia italiana del '900,* Quaderni inediti, Milano, Garzanti, 1974
[48] OC 1, pag. 84

«Classiche, cioè nemiche di ogni individualismo. Cattoliche: cioè nemiche di ogni particolarismo»[49].

Noventa osteggiava l'astrattezza del linguaggio lirico, di difficile comprensione per il lettore comune, e fustigava con ostinazione la cultura dell'epoca. Per evitare il rischio di non essere compreso dai suoi lettori, Noventa faceva leggere alla madre e al fratello tutto ciò che scriveva e solo dopo la loro approvazione lo spediva a intellettuali e poeti.

Noventa credeva nella letteratura etica più esigente, non risparmiando aspre critiche nei confronti del nascente ermetismo. Rimproverò ferocemente Ungaretti e il tradimento linguistico, facendo il verso alla sua *Pellegrinaggio* del 1916: «Ungaretti/uomo di penna/ti basta un'Accademia/per farti coraggio»[50].

Noventa identifica "illusione", presente nell'originale ungarettiano, con "Accademia". Ma il vero avversario da annientare per Noventa è il "male di vivere" di Eugenio Montale, inteso come manifestazione di un acuto soggettivismo poetico e interpretato come una sorta di svago intellettuale. Eppure, al di là del giudizio, c'è anche un senso di sofferta comunanza con questi poeti, come emerge da una poesia intensa:

Dove i me versi me portarla,
Acarezandoli come voi altri,
No' so fradeli.
Tocadi i limiti del me valor,
Forse mi stesso me inganarìa,
Crederla sacra l'arte, e la gloria,
Più che l'onor.

[49] In OC 1, pag. 169
[50] È il primo di due epigrammi pubblicati in OC 1, pag. 171

O forse alora mi capirla,
Megio d'ancuo, più dentro i mi,
Quelo che i versi no' pol mai dar.
Pur no' savendo esser un santo,
A testa bassa d fronte ai santi,
Per la me ànema mi pregaria
No' più ascoltandome nel mio pregar.[51]

Il Noventa di questi versi persegue un ideale alto di poesia ma si ascolta meno, avverte il pericolo di considerare maggiormente la gloria piuttosto che l'onore: vizio che egli ha contestato spesso ai poeti moderni. Non salva neppure se stesso, consapevole che la letteratura non può salvare. Salvano solo una politica e una religione continuamente rinnovati. Scrive:

El poeta prepara una fiama,
Pian pianin... e el va vìa pian pianin.
Sue no' xé che le prime falìve,
E po' i santi e l'eroe vignarà.[52]

Sin dal primo verso appare chiaro il ruolo che Noventa vuole assegnare al poeta: il tracciare sentieri per i tempi a venire, per una nuova grande poesia.
Egli prepara lo sbocciare di questa poesia con costante e puntuale applicazione, lo fa *pian pianin,* attraversando delicatamente la propria epoca, *el va vìa pian pianin*, il suo lento cammino, il suo apparire ed il suo operare sono scanditi da un ritmo calmo, da un *labor limae* umile e meticoloso dagli effetti duraturi.
Ho già detto che fra i critici di Noventa si trova Giacomo Debenedetti, di cui era amico poiché si erano conosciuti a Torino da Piero Gobetti.
Proprio Debenedetti, in *Poesia italiana del Novecento*, si dedica con profonda attenzione al senso del dialetto per Noventa. «I temi della sua

[51] OC 1, pag. 37
[52] OC 1, pag. 42

poesia, dice, sono parole elementari come 'amore, cuore, dio, giustizia' - ben prima della rima sabiana 'cuore/fiore' - ma sono parole che, nella lingua della cultura ufficiale, suonano anacronistiche o anche ridicole»[53].

Il dialetto, invece, è una lingua forgiata dall'esperienza, ha in sé l'eco della saggezza proverbiale, contiene l'autorità degli avi e dei patriarchi capace di dare ancora senso concreto a queste parole.

È una lingua antica e forte, autorevole e bonaria: è il parlare del padre, che può permettersi la sentenziosità del padre nobile, il cipiglio del burbero affettuoso, il fare del gran vecchio, l'oracolarità severa e segretamente benevola del patriarca. Ma è anche il parlare della madre: ne ha la tenerezza, la grazia familiare e, ancora una volta, il pudore affettivo. Nei suoi versi anche la riflessione intellettuale è sempre integrata dal vissuto affettivo, che la ispessisce e la rende autentica, fosse pure con la rabbia, il risentimento, la malinconia, la coscienza dell'emarginazione: è sempre partecipe, mai sterilmente lontano.

L'amore del resto è uno dei temi più ricorrenti in Noventa, con i suoi riferimenti continui alle *putele* e alla moglie Franca, «il suo *Versi e poesie* è tra i più bei canzonieri d'amore mai scritti» osserva ancora Debenedetti. Un canzoniere d'amore nel Novecento potrebbe apparire una scelta antiquata ma non è sicuramente così.

È forse antiquato l'amore? Dipende da come se ne scrive, e Noventa ne scrive con la sapienza dei vecchi:

Ghe vol del coragio,
par darse, e par tòr:

[53] G. Debenedetti, *Poesia italiana del '900*, Milano, Garzanti, 1974

l'amor no' xé fato

solo de amor.

Par amar, par vìver,

se deve odïar…

oppure:

Saver de no' esser gnente

xé scominziar a amar.

Non si possono poi tralasciare le composizioni *El saòr del pan*:

El saòr del pan, e la luse del çiel

Gera inçerti prima de ti.

Ancùo me par 'na grazia el me pan

E me continuo, vardando nel çiel.

Ancùo so che Dio no' pol esser

Lontan de mi:

E ch'el xè dapartuto.

Mi te strenzo: e cô i brassi te perde,

Mi te çerco e trovo partùto.

e *Gh'è nei to grandi*[54]*:*

Gh'è nei to grandi - Oci de ebrea

Come una luse - Che me consuma;

No' ti-ssì bèla - Ma nei to oci

Mi me vergogno - De aver vardà.

[54] OC 1, pag. 44 e 49

BOZZA

Par ogni vizio - Mio ti-me don
Tuta la grazia - Del to bon cuor, .
A le me vogie - Tì ti-rispondi,
Come le vogie - Mie fusse amor.

Sistu 'na serva - No altro o pur
Xé de una santa - 'Sta devozion?
Mi me credevo - Un omo libero
E sento nascer - In mi el paron.

Vero xè forse - Che in tuti i santi
Gh'è un fià de l'anema - Del servidor,
Ma forse, proprio - Par questo, i santi
No' se perdona - Nel mondo amor;

No' i canta insieme - Co' done e fioi,
Intorno ai foghi, - «El pan! El vin!»,
Co' more l'anno - Nei me paesi,
Se prega un altro - Anno al destin;

Secondo el fumo - Che va col vento,
Scominzia i vèci - A profetar...
«O scarso, o grando, - Ne sia el racolto,
Sperar xè tuto - E laoràr».

BOZZA

Noventa canta i valori eterni in cui crede: l'amore, l'amicizia, la nostalgia della giovinezza e della terra natia, egli è certo di possedere le parole giuste per trasmettere le sue emozioni poiché si è costruito un linguaggio adatto a questo, in grado di restituire la pienezza e la verità a questo sentire.
Fortini dirà: « [egli può] parlarci di quel che la cultura moderna no sa più nominare»[55].
L'amore verso la moglie Franca gli suggerisce la commozione stupefatta che respiriamo nei versi di *El saor del pan...,* grazie alla forza di questo sentimento, Noventa è in grado di riappropriarsi di valori eterni: il sapore del pane e la luce del cielo; ma l'amore, per Noventa, è anche inquietudine, scoperta sofferta di drammatici conflitti intimi come nei versi di *Gh'è nei to grandi...* e al contempo è anche gioco, sorriso, scherzo giovanile e schermaglia amorosa come era nelle *pastorelle* provenzali[56].
Sebbene il sentimento amoroso sia indagato da Noventa fin nei suoi risvolti più intimi e complessi e anche nella molteplicità delle sue espressioni con acuta sottigliezza psicologica e con passione, esso ci raggiunge, dal testo, in modo immediato, semplice e spontaneo senza essere appesantito da simbologie e metafore che forse renderebbero più complesso il suo defluire dalle parole alla sensibilità del lettore. Il rifiuto del simbolismo rappresenta senz'altro un tratto originale della poesia noventiana e si inserisce nella tematica della polemica contro la cultura moderna.
Accanto all'amore, uno dei motivi centrali nella lirica di Noventa è l'esaltazione del sentimento dell'amicizia celebrata sia nei suoi aspetti semplici e spontanei (si veda *Vittorio, amigo mio...*)[57], sia in quelli più

[55] In *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987
[56] Cfr. Marcabrù e Guglielmo IX di Poitiers
[57] OC 1, pag. 165

complessi e impegnativi: dovere morale di continuare l'opera intrapresa da un amico, come leggiamo in *Piero Gobetti...*[58]*:*

Piero Gobetti - I te gà fato
Un altro articolo - De propaganda:
Dei to compagni - La prima banda
Te gà tradìo - Ma questi qua,
Che al çimitero - Te gà trovà:
Te loda solo - Par dirse grandi,
E te lassa là.

Megio, Gobetti - I to primi amiçi!
Ti xè par lori - Una spina in cuor,
Almanco... - Ma questi qua,
Che al çimitero - Te gà trovà,
No' te tradisse, - No' te continua,
Morti, co' un morto - I gà da far.

La poesia di Noventa si nutre anche di passioni politiche e civili, nella tradizione del romanticismo, espresse con vigore, con toni violentemente polemici o a volte pieni di ironia talmente pungente da lasciare il segno.
Alla ricchezza dei motivi che Noventa sceglie per i suoi versi va rilevata l'estrema varietà dei toni: dall'ironia beffarda di *Un imbeçil trova un che lo amira / Anca in ùn de lu manco imbeçil,* all'invettiva accalorata di *Fioi de troie, i vostri fioi / Gavarà 'l vosto destin*[59]*,* nella poesia *Un giorno o l'altro*[60] invece troviamo il tono della nostalgia, dell'elegiaca rievocazione dei sogni e della terra dell'infanzia. Ciascuna delle poesie di Noventa comunque, qualunque sia il tema trattato, l'andamento metrico scelto o il tono usato è sempre attraversata da grande musicalità.

[58] OC 1, pag. 88
[59] Cfr. *Raza de mone*, OC 1, pag. 92
[60] OC 1, pag. 117

BOZZA

Questa musicalità viene in parte dal cantilenare del dialetto, in parte dalle forme metriche delle serenate e delle barcarole, ma principalmente dal peculiare metodo di composizione.

Noventa non ha scritto un verso per decenni, componeva oralmente e declamava agli amici vietando di scriverle perché «scrivere è decadere», solo la moglie Franca avrà il permesso di farlo. Sono versi musicali perché sono nati come canto, come nella più antica tradizione orale, come gli aedi forgiavano con voce viva.

Alcune poesie sono scritte in italiano, e vale la pena ricordare quella che Noventa, poco prima di morire, detta all'amico Aldo Garosci:

E così ce ne andremo perdendo a una a una
Anche le parole più care, ed arrivando
Fino a Dio con carte bianche, ma forse
Con visi più sereni: mon lecteur, mon frère. [61]

Si noti la chiusura, evidentemente sottratta a Baudelaire che scriveva:

[hypocrite lecteur],
mon semblable,
mon frère.

Per Noventa il lettore è semplicemente fratello che condivide la stessa umana avventura dell'autore. Infatti egli non ha mai fatto mistero del suo cattolicesimo ortodosso, che riteneva unico rimedio per il moderno e compiaciuto male di vivere.

Amava però la laicità dello Stato ed era nettamente anticlericale: tant'è vero che in gioventù adoperò come pseudonimo il nome di Emilio Sarpi, lo

[61] OC 1, pag. 167

storico laico del Concilio di Trento. Poesie come *Dove i me versi* e *Il giudizio universale*[62] ci parlano di una religione personale, liberante, che rende l'uomo più uomo.

Analizzando *Il giudizio universale* si vede chiaramente, come osserva ancora Manfriani, il riconoscimento di una sorte comune a lui come a ciascuno di suoi oppositori, di una fratellanza nel dolore che disperde ogni ostilità; è questa una sofferenza a cui ci si inchina dignitosamente e di fronte alla quale ogni polemica, ogni disputa, per quanto legittime, vanno messe a tacere:

Cô no' ghe sarà più stele nel çiel,
E anca el sol sparirà
Ne la luse de Dio,

Quando i morti dal mar tornarà,
E da l'inferno e dal çiel,

Quando i angeli ne ciamarà
Al giudizio de Dio,
E nessun,
Né i re de la tera e i so servitori,
Çercarà più de scondarse,

Quando el tempo se misurarà
Col tempo dei morti,

Quando Dio lezarà nel gran libro,
E nei nostri libreti,
Quel, che par esser fati a so immagine,
E prigionieri del tempo,
Se gà vùo da penar,

Una vose ne arivarà

[62] OC 1, pag. 25; il titolo originale è *Cô no' ghe sara più stele...,* Il giudizio universale è il sottotitolo apposto dallo stesso Noventa dopo una tormentata rielaborazione del testo

BOZZA

Dal coro dei angeli:
«Lassè che i boni me vegna viçin,
Cussì viçin, come i gera vivendo.
E i cativi...un fià più in là.»

Dio, tuti, el ne graziarà.

Va notata la modulazione dei toni: una voce umile e meno carica di tensione si sostituisce ad un tono ricco di pàthos e pieno di drammaticità, questo evidenzia l'oralità naturale di tutta la poesia noventiana che conferisce, in particolare a questi versi, la solennità di un canto religioso. Questo tipo di andamento altalenante si esaurisce solo nell'ultima strofa in cui il climax ascendente - costruito sapientemente attraverso: lo sparire della luce reale nella luce divina (v. 3), il ritorno dei morti (v. 4), la chiamata al giudizio definitivo (vv. 6-7), l'eternità del tempo a venire (vv. 11-12), l'esame delle colpe (v. 13) - si risolve nell'annuncio totalizzante della grazia divina.
Attraverso l'espressione dialettale ci è più semplice farci carico del fatto che il giudizio universale ci attende tutti poiché ci è presentato in un linguaggio amorevole, conosciuto e familiare.

BOZZA

Capitolo 2

I perché della scelta dialettale in Noventa e altri veneti

Il dialetto, usato come lingua poetica, si incanala in una struttura ritmica e metrica, diventa forma espressiva, rientrando, con le stesse possibilità della lingua nazionale, in una letteratura arbitraria per definizione.

È una letteratura, quella del Novecento, che per esprimere meglio condizioni esistenziali sempre più complesse e multiformi si avvale di strutture linguistiche eterogenee, ingloba linguaggi diversi, con lessici fino ad ora confinati fuori dalle opere letterarie.

I poeti conosciuti come *dialettali* si trovano ad operare in questo nuovo, diverso e più esteso, concetto di letteratura, in un plurilinguismo che, abbandonato un canone unitario, rivendica l'uso di linguaggi aperti, una struttura indeterminata in cui ogni sperimentazione è consentita.

Quando il poeta compone in dialetto sa di avere a disposizione un elemento linguistico che, assunto come forma letteraria, è sottoposto ad una serie di mutazioni che continuano a renderlo diverso da quello che era ed è nel parlato.

Nascono così linguaggi personalizzati che non hanno riscontro con i dialetti degli abitanti del luogo; basti pensare al triestino di Giotti, al veneziano inventato[63] da Noventa, al personale gradese né arcaico né moderno di Marin.

[63] cfr. *Mi me son fato...,* OC 1, pag. 65.

BOZZA

Usare il dialetto come lingua di scrittura viene quindi ad essere una scelta di cultura e di stile, un'operazione che riguarda soltanto il letterato colto e di casa nell'area del dialetto assunto. Certe forme linguistiche sono state create dalla cultura dotta e poi si sono svilite nel cadere in un contesto più basso, popolare, in una tessitura dove si sono conservate creando una memoria genetica. Con un'operazione dotta il poeta dialettale ripesca tali forme di conservazione, echi di un vissuto originale, le rielabora e le inserisce in un nuovo e più ampio contesto. Il dialetto si fa dunque lingua inventata, parte di quell'organismo dinamico a infinite dimensioni, che è il concetto linguistico del Novecento, ormai affossata ogni certezza logica su cui si basava lo storicismo, con la concezione manzoniana di una lingua unitaria.

Il polimorfismo che caratterizza la letteratura novecentesca, e che ha nel Pascoli la sua prima e massima espressione, era già nel Seicento antistoricista e irrazionalista.

C'è un parallelo fra la mentalità barocca e il relativismo moderno che nell'evoluzione della lingua, nella sua espansione e trasformazione continua, vede messe in crisi le arcaiche, rigide e compatte strutture linguistiche.

Non a caso la nascita della poesia dialettale è situabile nella seconda metà del Cinquecento e agli inizi del Seicento.

Con i suoi tesori espressivi il dialetto ha sempre toccato più corde liriche rispetto alla fissità del lessico letterario tradizionale; è stato capace di difendere identità storiche ed individuali, tradizioni culturali, coralità, ha contestato emarginazioni.

Il dialetto si è fatto strumento all'interno della lingua che si è così accresciuta e ravvivata. Le forme dialettali non creano un universo separato bensì sono

dirette filiazioni, parti inscindibili della letteratura nazionale e non esisterebbero senza di essa.

In una lingua poetica originalissima, dove il dialetto è ampliato, plasmato, reinventato, fuso o inserito in un tessuto linguistico nazionale, il poeta che si serve del dialetto sa di utilizzare degli archetipi. Non certamente legati a realtà storiche, sono archetipi di un passato rivissuto e deformato dal ricordo, nonché filtrato da modelli culturali. Formano una realtà esclusivamente letteraria che non ha alcun riscontro con dati oggettivi.

Quando Zanzotto si lamenta per la sua terra di origine che va scomparendo, non si riferisce a Pieve come era ma rimpiange ciò che di quella realtà aveva percepito e che ora sente rivivere nel flusso della memoria e della coscienza.

A questo punto ciò che conta è il valore delle opere nelle loro lingue "personali", al di là dell'assurdo e insignificante confronto tra lingua e dialetto. Sono i risultati poetici, indipendentemente dalle sperimentazioni linguistiche più o meno ardite il nucleo della questione dialettale.

È ovvio che sperimentare, sia in lingua che in dialetto, non vuol dire disgregare comunque l'ordine linguistico e la sintassi, ma avere un riscontro con i contenuti.

Particolarmente significative sono le complesse operazioni stilistiche nei vari dialetti veneti: la poesia epica di Noventa ad esempio, motivata da un pensiero antirazionalistico e asistematico, trasgredisce l'ortodossia grammaticale e lessicale in aspra polemica con tutta la letteratura italiana contemporanea.

Se per questi poeti, come per altri veneti che nel Novecento prima di loro hanno usato il dialetto, da Berto Barbarani a Gino Piva, a Ferdinando Palmieri, l'elemento comune è il dialetto veneto, dopo la manipolazione che

tramuta il dialetto in lingua letteraria si ha una totale distinzione delle forme poetiche.

Poeti che parlano lo stesso dialetto compongono in lingue diverse, dimostrando come il rapporto con la lingua non sia così costrittivo ma aperto a scelte lessicali che offrono maggiori libertà espressive.

Senza continuità con la tradizione ottocentesca che impiegava il dialetto come linguaggio rappresentativo di ambienti, ceti sociali, usi e costumi regionali, i poeti del Novecento spezzano ogni legame con il secolo precedente e fanno un uso astratto del dialetto, in una dimensione mimetica. Mentre nei primi anni del Novecento Berto Barbarani si dibatteva ancora nelle tematiche di tipo ottocentesco sia pure mostrando un progressivo raffinamento dello stile dovuto alle letture sempre più meditate di Pascoli e D'Annunzio e alla consapevolezza dei valori espressivi del dialetto, è con le prime liriche di Biagio Marin - *Fiuri de tapo* - e di Virgilio Giotti - *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* - che si sgretola completamente la compattezza delle rigide norme linguistiche dell'Ottocento.

Una tale rottura con la tradizione del passato è stata provocata in Marin e Giotti dal cogliere appieno le innovazioni del Pascoli e dall'avere inoltre frequentato ambienti culturali in cui emergeva il nuovo e diverso contesto culturale, quelli viennesi per Marin, quelli della "Voce" per Giotti. Entrambi, non riconoscendosi nella lingua italiana, né in quel dialetto così consunto dall'uso quotidiano, cercano una propria lingua letteraria rimanendo dentro il dialetto e conservandone una maggiore purezza.

Il linguaggio reinventato da Marin recupera termini del dialetto veneto arcaico, medievale, che poi cala nelle villotte popolari e combina con altri fattori linguistici. Il poeta predilige il "favelar graisan", il lessico primitivo,

così come si è conservato a fatica nei secoli ed è parlato dalla piccola comunità di pescatori e artigiani ma ne fa un linguaggio personale.

É il linguaggio con cui Marin può meglio esprimere le percezioni che ha avuto e che ha di quel mondo fuori dalla storia, legato quindi ormai soltanto alla visione soggettiva del poeta, ad una realtà esclusivamente letteraria. Allo stesso modo Giotti rielabora il proprio dialetto fino ad inventarne uno personale, che considera "lingua della poesia", da tenersi ben separato dal linguaggio parlato, un triestino 'petrarcheggiante' da piegare ad ogni sperimentazione[64], con cui tentare altre possibilità dietro le luminose percezioni, le presenze suscitate dai colori.

Nel concetto novecentesco di lingua i rapporti e i reciproci scambi fra lingua nazionale e dialettale sono complessi e vari. Si può tendere a conservare la purezza dei vecchi lessici dialettali, e quasi non uscire dal dialetto, come per Marin e Giotti, o si può far equivalere lingua e dialetto così che il limite è appena percepibile, come per Noventa.

Riadattando veneto e italiano in un linguaggio inventato, Noventa ottiene una maggiore libertà espressiva in opposizione alla lingua ufficiale, artificiosa e retorica come la cultura che esprime, sia essa l'idealismo di Croce e Gentile, o il simbolismo e l'ermetismo di e Montale, Ungaretti e Saba.

Il veneziano personale di Noventa è ricco di metafore e allegorie, pungente e sentenzioso, con alternanze di forme e metri: settenari, ottonari, doppi quinari e più raramente aulici endecasillabi.

[64] Le innovazioni protonovecentesche di Giotti sono ben evidenziate da Pasolini nel saggio *La lingua della poesia* del1956, ora come introduzione a *Opere* di V. Giotti, Trieste, LINT, 1986, pp. 27/41

Con questa scelta di dilatamento linguistico Noventa esprime un pensiero sempre più antirazionalistico e asistematico che riprende sia i problematici temi del romanticismo tedesco che la grande tradizione del passato.
Resta comunque costante in lui e nelle sue opere la prospettiva di avviare, oltre ogni convenzione, una riforma morale e sociale.
Quello di Tomiolo invece è un veneziano differente da quello elitario e ricercato di Noventa, una lingua recuperata mentre si cerca l'emozione poetica dentro se stessi. Noventa sceglie il dialetto come lingua per la sua poesia, Tomiolo invece si imbatte nel dialetto mentre sceglie di fare poesia.
Particolarmente eterogeneo, complesso e raffinato è il linguaggio poetico di Cergoly, che è aperto a lessici diversi, tra cui lo sloveno e il tedesco.
Così la sua poesia, originale, ingigantita dalla presenza di motivi della cultura mitteleuropea, rievoca il mito di una visione sopranazionale, liberale e riformista, di contro alla decadenza della borghesia triestina.
Con il suo plurilinguismo senza confini, il cosmopolita Cergoly può reinventare l'alternanza di luci e ombre di un mondo frantumato, in cui continua a vedere riflessa, attraverso deformanti ricordi e suggestioni letterarie, la propria dimensione interiore e poetica.
Un altro esempio di intervento sul dialetto veneto è quello della poesia di Ferdinando Palmieri che proclama esplicitamente di voler rendere il dialetto polesano "più agro o più sciolto, più arguto o più visibile", in un continuo "ravvivare, o forgiare, tra l'estroso e il pedantesco"[65].
Le manipolazioni del dialetto, come scelta letteraria che consente maggiori spazi espressivi, possono essere anche violente. Sono esperienze poetiche in cui il dialetto è dilatato, impastato con altri lessici, comunque tolto da ghetti

[65] Nell'Avvertenza dello stesso Palmieri all'edizione delle *Poesie*, Roma, Dell'Arco, 1966

linguistici per essere proiettato in un contesto aperto, ad infinite possibilità. Va in questa direzione il vorticoso pluri o super-linguismo di Zanzotto, un linguaggio personale che segue il lusso della coscienza e della memoria, dei ricordi come sono rivissuti dalla coscienza e schermati dalla letteratura. Così non soltanto le possibilità espressive ma anche quelle contenutistiche sono inaspettate e infinite. In un cantilenante girotondo dialettale possono apparire le ombre di una Spoon River, dove accanto al *Jijeto* paesano riposano Chaplin e Pasolini.

Il dialetto va a far parte dei segni linguistici, nel gioco acrobatico, rocambolesco, della poesia di Ruffato, del suo prelinguismo, come lingua sempre segreta e incerta, del mistilinguismo, rivestito di una certa classicità per quei termini tratti dalla grande tradizione romanza, in prevalenza latini e provenzali, tributo d'amore ad una lingua madre. Il dialetto che vi si inserisce è composito, a più valenze, creativamente autonomo, capace di concedersi licenze e sfizi stonati per la lingua, così irradiato che ha bisogno di un lettore colto e strategico.

In un tale gioco, che è anche un conflitto con la parola-cosa e la parola-poesia, il poeta si illude di poter catturare piccoli spostamenti di visione, frammenti di una realtà che sa essere quella da noi creata, costruita dal nostro sguardo, diversa da quella degli altri, e perciò difficile, se non impossibile, da far aderire ad un linguaggio che la possa esprimere compiutamente. Lo spaesamento che Ruffato prova nei labirinti creati da lui stesso con grafie e fonemi creativi, con allitterazioni e neologismi, con assonanze e dissonanze, con metafore che spiazzano il significato, equivale al disagio e alla difficoltà di riflettere sui temi etico-sociali e al contempo mitici, di decifrare i sensi nascosti ed enigmatici dell'esistenza.

La mancanza di regole precise nell'uso del dialetto come lingua della poesia, l'impossibilità di un rapporto lineare fra lingua e dialetto, con passaggi coerenti e unitari si possono ben evidenziare nell'operazione linguistica di Calzavara.

Il poeta, insoddisfatto delle possibilità espressive della lingua italiana, si crea una lingua poetica ideale con i frammenti di quei lessici che, come il dialetto, nel momento in cui si vanno trasformando e corrompendo, vede in grado di stabilire infiniti rapporti e interferenze. Il poeta interviene con nuove assimilazioni e risonanze sui lessici ormai senza significato di una lingua in continua trasformazione.

Reinventa sia le parole in disuso del mondo contadino dell'infanzia, ormai prive di senso ma dai notevoli effetti sonori, che quelle della lingua italiana nella società industriale. Ottiene così un ampio rapporto di segni linguistici che rompono con la tradizione e provocano uno straniamento dalla realtà. Il dialetto, diventato "infralogia"[66], le parole "matte", disarticolate e libere, sono specchi dello sgretolamento dello spazio e del tempo, ci dicono i timori e gli interrogativi esistenziali di Calzavara.

I poeti veneti che oggi compongono in dialetto, nel pur diverso uso che ha portato il dialetto poetico ad una maggiore o minore, ma sempre notevole differenziazione dal parlato, sono tutti ben consapevoli dell'importanza che ha il dialetto nell'inventare e nello sperimentare un linguaggio infinito, nell'esprimere le ambiguità dell'esistenza e i polimorfismi novecenteschi, attraverso un'operazione antistorica e barocca, in sintonia con i motivi e le visioni della letteratura europea.

---

[66] Cfr. di Calzavara, *Perché scrivo poesia in dialetto*, in AA.VV., *Dialetto e Letteratura in Italia e nell'area veneta*, Atti del Convegno di Noventa Piave, 17-18 dic. 1983, Arti Grafiche Conegliano Susegana, Treviso, 1985, riveduto e corretto nel 1986, pp. 95/97

L'estrema naturalezza con cui i poeti citati passano dalle liriche in lingua a quelle in dialetto, o viceversa, e usano lessici dialettali su tessuti linguistici in italiano, dimostra come sia importante la diglossia e quanto sia futile la distinzione fra poesia in lingua e poesia in dialetto. Il dialetto, come lingua della poesia, non è destinato a morire bensì a continuare la sua funzione all'interno del linguaggio infinito con cui la letteratura del Novecento, italiana e veneta, in sintonia appunto con quella europea, testimonia la condizione umana sempre più frantumata, problematica e dolorosa.

Intermezzo

Dopo aver analizzato sommariamente le questioni relative alla composizione noventiana, i perché della sua scelta poetica e dialettale e avere visto attraverso quali esperienze sia di vita sia culturali hanno portato Giacomo Noventa ad essere il letterato che è (uso il presente a più di quarant'anni dalla morte perché solo da poco ha ottenuto il riconoscimento che gli spettava) è venuto il momento di dedicare lo spazio che mi resta alla presentazione di Eugenio Tomiolo, con la speranza che la sua opera venga, anche attraverso questo breve lavoro manchevole sicuramente di esperienza e certamente inadeguato, conosciuta, vagliata e finalmente valutata come prodotto artistico di larga scala e non più destinato soltanto ad una piccola schiera di affezionati amici ed estimatori.

BOZZA

BOZZA

Capitolo 3

Eugenio Tomiolo, poeta in lingua veneziana e maestro della pittura novecentesca

Conosciamo Eugenio Tomiolo. Cenni biografici

Eugenio Tomiolo nasce a Venezia il 18 dicembre 1911 da Aristide e Maria. Frequenta la Scuola d'arte dei Carmini, fa pratica di restauro nella bottega veneta del maestro Moro e apprende la conoscenza e l'uso dei metalli presso il maestro fabbro Umberto Bellotto. Ultimati questi studi raggiunge la famiglia che dal 1929 si era trasferita nel Veronese, a Legnago.

Proprio qui Tomiolo realizza la sua prima opera: nel 1930 affresca la Cappella funeraria Corradini nel cimitero di S. Vito. Fra il '34 e il '35 frequenta l'accademia Cignaroli di Verona e partecipando ai littoriali ottiene la segnalazione e la pubblicazione per la tecnica dell'affresco. Costretto a lasciare l'Aaccademia perché richiamato alle armi si reca in Abissinia. Terminata la guerra rientra in Italia fermandosi però a Roma dove rimarrà dal '37 al '40 prima di essere nuovamente richiamato in guerra.

È durante una licenza che a cavallo tra il 1941 e il 1942 decora *a fresco* la Cappella Bragadin di Padova con storie di carattere patriottico e, a Porto di Legnago, nell'abside della cappella del Collegio Salesiano, nuovamente *a fresco* dipinge quattro sogni profetici di S. Giovanni Bosco. Entrambe queste opere saranno distrutte durante il conflitto mondiale.

Al termine della guerra la sua passione per la pittura lo porteranno a Milano per condividere le vicende artistiche del dopoguerra inserendosi nell'avanguardia di "CORRENTE"[67]

[67] Avanguardia di critici e pittori che, muovendo da un rifiuto del formalismo e della retorica del novecento, rifiuto che significò anche una precisa presa di posizione politica e morale, si volse, nella ricerca di un nuovo linguaggio, ai modi espressionistici. Fondato nel 1938 da E. Treccani con il nome di *Vita Giovanile* poi cambiato in *Corrente di vita giovanile* divenuto semplicemente *Corrente,* il movimento contava tra i suoi più attivi esponenti: R. De Grada, V. Sereni, L. Anceschi, D. Del Bo. Alla prima mostra di CORRENTE tenutasi a Milano nel 1939 parteciparono: Carrà, Minzù e, tra gli altri, i giovani Cantatore e Birolli

Nel 1952 è chiamato dipingere la pala d'altare della colonia marina dell'A.G.I.P. a Cesenatico e nel 1962 scolpisce in legno un grande Presepe che attualmente fa parte degli arredi della Chiesa di S. Barbara di Metanopoli a San Donato Milanese (MI).

Nel '67 realizza due grande mosaici in smalto vetroso per una fontana di sua progettazione sita nel parco del nuovo Ospedale Civile di Legnago.

È dello stesso anno la fondamentale monografia sulla pittura e sul disegno che l'ing. Pilade Riello gli dedica.

Del 1971 è invece il bel volume a cura di Marcello e Rosalba Tabanelli con 381 opere fra acqueforti, puntesecche e acquetinte della sua vastissima produzione incisoria presentate da Raffaele De Grada.

Nel 1972 a Parigi si tiene un'importante mostra sulla sua grafica alla Galleria J.P. R. presentata dal critico d'arte Clode Roger Marx.

In seguito al clamore suscitato da questa esposizione il Gabinetto delle Stampe del Louvre acquista per le sue collezioni tre opere del Maestro Tomiolo.

Un lavoro che da risalto a tutta la sua "venezianità" può essere considerata la serie di settantuno puntesecche intitolata romanticamente "Laguna".

L'artista ha ideato e realizzato questa serie a partire dal 1968, anno in cui rimase per mesi a Torcello girando la laguna a bordo di un "sandolo" con l'unico fine di riportare ai suoi occhi le immagini, le impressioni, la luce che da ragazzo aveva così ben conosciuto.

Durante questi anni il Maestro Tomiolo ha tenuto più di quaranta mostre personali in Italia e all'estero ed ha partecipato a numerosissime collettive.

BOZZA

Nel 1994 ha realizzato un mosaico in smalto vetroso intitolato "Il buon samaritano" collocato sulla facciata esterna della Casa di Riposo di Legnago (VR).
Nel 1997 il Capitolo di San Pietro in Vaticano commissiona a Tomiolo, per il Museo del Tesoro della Basilica, una natività dal titolo "La luce di Cristo Gesù illumina ogni popolo" che l'allora Camerlengo Maggiore definì *sublime* per forma, tonalità e spiritualità.

L'interesse di Tomiolo per la Poesia è approfondito a partire dall' 84.
Nel 1986 gli viene assegnato il Premio Lanciano per cinque poesie inedite.
Le raccolte poetiche successive sono del 1991, 1994 e 1996.
È stato accademico di Merito per le Arti, Lettere, Scienze e Cultura dell'Accademia dei Cinquecento, dell'Accademia Tiberina e dell'Accademia Burcardt di Losanna.
Muore a Rovigo il 12 gennaio del 2003.

3.2 Eugenio Tomiolo: uomo e artista di grande umanità

Tomiolo, l'uomo e l'artista, è stato conosciuto a fondo da pochissime persone, amici veri in grado di testimoniare la grandezza dell'uomo, della sua umanità, del suo sentimento e della sua arte. Con l'intento di conoscere meglio io stessa il poeta di cui voglio occuparmi, ho cercato Francesco Loi, il poeta milanese, amico di vecchia data, quasi fratello per Tomiolo, che

amorevolmente ha accolto la mia richiesta di notizie e mi ha lasciato la seguente appassionata testimonianza:

«Eravamo nel 1951 o nel '52, quando un grande amico mio, un poeta, che tanto ha dato agli uomini e i cui meriti non sono ancora degnamente riconosciuti, Giulio Trasanna, mi chiese se volevo accompagnarlo nello studio di un pittore veneziano. Mi pare fosse d'inverno, ma non ne sono sicuro, e si trattava di Eugenio Tomiolo, che abitava allora in via Sant'Eufemia, in una casa di ringhiera - due stanze ricavate da tramezze di compensato: una stanza esposta in Santa Sofia, con le pareti tappezzate di mille lire fuoricorso e tele e disegni di ogni dimensione, e l'altra, un po' camera da letto e magazzino di quadrerie, chiusa tra uno stretto corridoio che s'incuneava dalla porta alla stanza di Santa Sofia e il muro divisorio. Una stufa di ghisa nel soggiorno diramava tubature in tutto l'appartamento. Su quella stufa la moglie Ida riscaldava perennemente il pane raffermo, asciugava calzini, preparava mitiche paste e fagioli, ammanniva incredibili piatti dalle magre cibarie inventate su strette economie.

Lo studio del pittore era invece più avanti, verso la piazza Sant'Eufemia, in un localino all'ultimo piano di un recente palazzo. Ricordo che quel giorno stava lavorando a progetti - sulla vita dei campi: contadini, scrofe, cavalli, temi di tanta sua pittura. Subito si entrò in discorso sull'arte. Era una caratteristica di Trasanna cominciare a parlare come avesse smesso dieci minuti prima: riferimenti al Novecento, alle avanguardie, all'espressionismo tedesco, richiami frequenti alle tradizioni venete e toscane. Ma Tomiolo non era uomo da farsi incantare dall'eloquenza; era ben saldo nelle sue esperienze e nei suoi orientamenti, anche quando subiva la momentanea suggestione dell'amicizia e dell'ingegno. Passarono presto a discorrere di

scienze, Einstein, la relatività generale, arte e religioni orientali e, infine, non mancando di ironia e di energie giocose, e Trasanna - che era stato campione di pugilato - finì scherzosamente con un invito a Boxe.

Quando scendemmo, Trasanna mi chiese cosa ne pensavo: ero sconcertato. Per la prima volta sentivo parlare di Lao-Tze e dei Veda, e gli accenni alla Leggenda Aurea e a Sant'Agostino mi lasciavano perplesso, infervorato com'ero nell'amore per la scienza. Ero però carico d'una strana allegria e avevo gli occhi colmi di colori luminosi. «Sai è un veneto, si porta dietro le fumisterie religiose dei veneti. Ma è un pittore di genio. Non ce ne sono tanti come lui in Italia. Se non lo tradisce il tempo, sarà un grande artista…»

Non sono più tornato in quello stanzino aggrappato ai tetti di Sant'Eufemia, che del resto lui lasciò quasi subito. Era nel carattere dell'artista prendere e lasciare studi: sognare di possedere un grande studio e poi pentirsene immediatamente e, per motivi sempre diversi - l'affitto, la mancanza di luce, la pigrizia, il freddo o, più semplicemente, la stanchezza del luogo - tornare a dipingere in casa, poi, di nuovo, sognare un'autonomia dalla casa e la luce di uno studio esposto a nord. Anche se più di una volta l'ho sentito affermare che non aveva bisogno di luce, perché la luce di un pittore è interiore e la luce del sole serve soltanto in alcune circostanze. «Si può anche dipingere al buio» diceva per paradosso. «Tutto portiamo dentro di noi… Beethoven faceva musica anche da sordo. Ci mancherebbe che io dovessi stare ai capricci del sole…» Sfrattato dalla casa di Sant'Eufemia, andò in corso di Porta Romana al tre, poi in via Bobbio; dapprima con studio in via Arena, accanto all'amico Vitale, poi in via Torino, nel palazzo Soncino-Stampa, e questo fu il momento dei grandi teleri e del lavoro intenso sull'acquaforte - si era potuto permettere un piccolo laboratorio d'inchiostratura e stampa, e si

costruì anche un torchio per le piccole tirature. Ebbe, poi, per poco tempo, una stanza in una casa di ringhiera in San Gottardo, e infine in San Gottardo al tre lo studio con lo stampatore-editore Vincenzo Alibrandi, uno dei più coraggiosi e raffinati stampatori italiani.

Negli anni cinquanta, la casa di Sant'Eufemia e la trattoria *'del Pomè'* divennero i nostri luoghi d'incontro. Il 'Pomè' era un simpatico e generoso piccolo mecenate, padrone di una trattoria all'angolo tra Sant'Eufemia e via Lentasio, faceva credito a scrittori, artisti, attori: spesso dava da mangiare per mesi ai pittori, in cambio di qualche quadro o di qualche disegno. Dal Pomè si potevano incontrare Chighine, Kodra, Casarotti, Birolli, Ravasenga, Joppolo, Del Bon, Pancera e tanti altri. Tomiolo, naturalmente, era un frequentatore abituale, e solo verso la metà degli anni cinquanta riuscimmo a trascinarlo verso Brera.

Qui, alla Titta o al Giamaica, eravamo certi di trovare Beniamino Dal Fabbro, con l'immancabile bastone dal pomo d'avorio, il cravattino e le interminabili diatribe sulla musica e i cantanti, la Del Bianco, con gli eterni uncini a sferruzzare calzette o davantini che non sembravano finire mai, l'astronomo Masani, che scappava nel bar uscendo dall'Osservatorio e, qualche volta, ci portava da Dal Fabbro per farci ascoltare il violino o le suonate al piano di Chopin, e poi lo scrittore-artista Emilio Tadini, il matematico Buggelli, la pittrice Ramponi, Filippini, e i tanti pittori delle nuove generazioni: Ferroni, Cazzaniga, Leddi, Pasetto, Bernasconi, Francese, Paolini, Basaglia, Petrus, i fratelli Plescan, Velieri…

Oltre il 'Pomè', anche il Fiorino in Fiori Chiari passava minestre per qualche quadro o qualche incisione. Erano anni di fame e di grandi entusiasmi, in una Milano meno ricca ma certo più generosa e accogliente. Non mi dilungo su

questi nomi e su questi ambienti per dare riferimenti colti o per pura associazione mnemonica, ma per ricostruire dentro di me l'atmosfera di quei giorni, far rivivere le persone, rievocare un'epoca di grandi scambi culturali e di umana solidarietà, e anche per riallacciare i tanti fili delle nostre vite all'arte e alla poesia di Tomiolo.

A quel tempo, o poco dopo, verso il 1953, nacque il progetto della barca. Tomiolo, nato a Venezia, aveva fatto della sua città un mito che lo ha accompagnato per tutta la vita. Nessuna retorica. Poiché Tomiolo ha sempre avuto chiaro il senso della decadenza di Venezia. Certamente, un legame stretto con le tradizioni, con la storia, con la bellezza di quella singolare città fondata sulle acque. A Venezia, ancora bambino, lo stupefacente incontro con l'Assunta del Tiziano ai Frari. Suo padre, durante il tragitto, gli aveva mostrato alle Zattere una gondola verniciata di bianco sul verde-grigio dell'acqua e gli aveva poi detto che anche Tiziano aveva usato tanto rosso per ottenere da lontano l'effetto di quella Madonna levata tra le nuvole. "Vedi, ragazzo mio, i colori non sono come li vedi, ma come devono essere su un quadro". A Venezia aveva imparato nella bottega del maestro Bellotto come si lavora un ferro incandescente e come si trae forma dalla pietra inerte; soprattutto aveva goduto la libertà dei canali e della laguna.

E ancora Venezia gli si impresse nel cuore, quando, suo padre, dopo un'aggressione subita dai fascisti al Ponte delle Guglie, fu costretto ad abbandonarla in modo avventuroso: caricò le masserizie di casa su una grande barca e, dopo aver risalito dalla laguna il Brenta e l'Adige, portò la famiglia a Legnago, che da allora fu la nuova patria di Tomiolo. Quella 'fuga epica' diede al giovane pittore immagini di vasti cieli tiepoleschi, di bianche

ville palladiane nel verde delle campagne, di acque dorate in cui si perdeva la città dell'infanzia.

Era inevitabile il sogno del ritorno. L'artista pensò sempre di riapprodare a Venezia dal mare, su una trionfale barca. Si mischiava a questo sogno anche quello di un viaggio attorno all'Italia, nel Mediterraneo che mirava a fare della barca una casa.

Un giorno, parlandone con Trasanna mentre si camminava in piazza Duomo sotto l'Arengario, nacque il progetto concreto, dapprima coinvolti lo stesso Trasanna, il pittore Basaglia e un gruppo di attori, tra i quali Carlo Hinterman, ma poi Tomiolo si avventurò da solo nella non facile impresa. Stabilì il cantiere a Riva Trigoso e, con l'aiuto di un maestro carpentiere, lavorò per anni alla costruzione di un quindici metri.

Andai anch'io a Riva, quando la barca era quasi finita, e ne fui affascinato. Era un alto scafo con una polena scolpita a prua, un San Giuseppe fatto dallo stesso Tomiolo, e un alto albero che oscillava al vento. Poi il pittore la dipinse tutta di rosa - un colore della speranza - e preparò tutte le suppellettili in legno, dai letti, al tavolo e le panche. Ma, appena l'opera fu finita, mancarono i soldi per il motore e per mettere la barca in mare. Dopo sette o otto anni di lavoro, e di vita, la barca fu venduta. La videro due giovani di passaggio a Riva e se ne innamorarono. La comprarono a rate.

Certo non finì il sogno della barca. L'artista progettò altre barche e disse più volte che presto ne avrebbe messo in mare un'altra, ma questa volta dalle parti di Chioggia, tra la gente del suo Adriatico. Non l'ha mai fatto. Ha dipinto, disegnato, costruito modelli di barche per tutta la vita. Lo consigliammo di preparare una mostra dei suoi fantasiosi modelli - giunche cinesi, onerarie fenicie, navi persiane, bragozzi e peatte veneziane - ed

esporre anche il suo lavoro d'arte attorno al tema ma Tomiolo ha sempre preferito progettare e lavorare che realizzare mostre o iniziative di promozione. Anche perché io credo che la barca, come ogni altro intento pratico, si sia avviato in lui come il sogno di una forma. Giacché nessuno come lui, in questo nostro tempo di pragmatisti ed esibizionisti, si è adoperato, in ogni momento e in ogni iniziativa, all'utopia della bellezza. Persino l'amore diventa, in Tomiolo, un sogno d'artista, si trasforma in desiderio di perfezione formale. Egli ha sempre affrontato la realtà, non tanto per carpirne l'immagine formale, quanto la sostanza formante, l'energia-luce che dà vita e forma alle cose. Per l'artista, la realtà è, si, ciò che si vede e si tocca - pochi sono realisti come lui, ma in quanto forme, "stati transitori di forze", la cui essenza è lo scopo di ogni sua ricerca. Chi conosce la sua pittura sa che è incessante l'approfondimento sulle materie, sulle forme delle cose, sui valori delle luci e delle ombre, e, insieme, sul pensiero che ne abbiamo - soltanto in questa direzione si può accostare il suo lavoro a quello delle avanguardie del '900, che, del resto, in questi ultimi cinquant'anni hanno fatto solo dell'accademia neoclassica.

La sua distanza dagli sperimentalisti astratti e surreali o dai ritorni neorealisti è fondata su una solida convinzione teorica: la natura contiene l'invisibile, le forme sono sacre, espressione necessaria della sostanza che crea.

Non si possono negare il surreale o l'astratto, ma sono racchiusi nelle forme - sono intellettualismi le teorie. Tomiolo ha sempre detto: «La mela di Cezanne non è solo un fatto geometrico. Ha polpa, profumo, sostanza, luce… È una mela. Noi non dipingiamo un'idea, ma una cosa… Perché viviamo tra le cose. I nostri sensi sono catturati da forme che non hanno bisogno delle nostre invenzioni per dirci l'infinità delle immagini, delle

soluzioni…» E nel dir questo, sembra rammentare Dostoevskij, quando scrive, a proposito, non ricordo se dell'Idiota o dei Karamazov che per lui "si tratta sempre del solito, unico romanzo della sua vita" o, nel Giocatore, contro "l'esprit de geometrie" dei neoclassici. Esprime semplicemente una solida concretezza e una prolungata esperienza tra gli uomini e le cose, una illimitata libertà.

Ci sono tuttavia aspetti della personalità dell'artista che è forse più utile ricordare attraverso la compagna della sua vita. Ida era una donna intelligente, tenace, coraggiosa. Nei momenti di spensieratezza, usava rammentare con molta ironia 'i giorni di Roma', quando Tomiolo, che da qualche mese le scriveva delle sue esperienze nella Roma di Scipione e Mafai, l'aveva invitata a raggiungerlo per sposarlo. «Contro il parere dei miei, lascio il paese e arrivo tutta eccitata alla stazione di Roma. Lui è lì con una carrozza. Mi fa salire, mi porta in giro per Roma e infine mi fa scendere in piazza di Spagna. Lui salta giù, va da un fioraio, uno dei tanti della scalinata di Trinità dei Monti, prende una rosa e me la offre, gridando: "Benvenuta a Roma!" - Poi mi tira in disparte e mi sussurra che bisogna pagare la carrozza e il fiorista, ché lui non ha una lira. La sera mi porta al Pincio. Siamo seduti su una panchina, ormai fa buio e comincia a piovere. Allora gli chiedo di portarmi a casa. Lui risponde tranquillo che non ha una casa, che dorme sulle panchine del Pincio: così si comincia l'odissea per le strade piovose in cerca d'un riparo a poco prezzo. Quello fu il giorno del mio fidanzamento».

Ida è stata una vera donna d'artista. Aveva anche sensibilità pittorica, dipingeva vasi di fiori e nature morte - spesso Tomiolo diceva che un pittore in famiglia era sufficiente, ma apprezzava la qualità di quei quadri. E Ida

sacrificò forse quel suo talento alle tante necessità della casa e all'ammirazione per il marito. Sempre intenta al lavoro, rispettosa persino degli ozi del compagno, ma pronta a spronarlo, a creargli condizioni per dipingere, riusciva a racimolare un pranzo da croste di pane, insalate matte, farina di castagne o di ceci, un pugno di riso. Non sono mancati certo gli screzi e i grandi diverbi, ma nei momenti più difficili sapeva risparmiare soldi per i colori, le tele, le matite, le lastre di zinco o di rame.

In tempi d'industria e successi di mercato, Tomiolo si è sempre dedicato all'arte e alla ricerca. «Il tempo è mio, non degli altri» diceva. «L'arte ha un tempo. Guai a tradirlo».

E anche: «io non sono un pittore. Mi servo della pittura. É l'unico modo di capire e di avvicinarmi alle cose, non amo la pittura, la faccio». Non è un caso che gli acquirenti dei suoi quadri siano stati sempre professionisti, medi industriali colti, artigiani, scrittori e poeti. Si può intuire il ruolo di una donna come Ida nelle difficoltà che una simile libertà comportava.

Una diversa ottica da cui guardare alla sua personalità e forse trarne qualche indicazione d'arte è l'esperienza. Non si può indurre dalla vita una qualsiasi motivazione artistica, ma è certo che la vita lascia il segno sull'arte o corrisponde a un certo tipo di artista.

Era bambino, nella corte del Macello pubblico di San Giobbe in Cannaregio, dove il padre era veterinario e direttore del mattatoio, quando vide a una finestra il genitore additare, in alto, tra le nuvole, un grande aereo austriaco. Quella fusoliera grigia con le ali spalancate tra le nubi rosa è rimasta un simbolo nella memoria dell'artista: la guerra e la vita militare saranno per lunghi anni un destino. Sul finire degli anni '30 sarà mandato a far la guerra nel deserto della Cirenaica, poi sarà richiamato nella grande guerra: nove-

dieci anni di divisa. Ancora una volta, saprà opporre agli avvenimenti la sua capacità di interpretare l'azione nel momento stesso del suo svolgersi, l'attitudine alla contemplazione. A Bassano Teverina, nel settembre del '43, la fuga di monarchi e generali lo costringe, lui, semplice sergente maggiore, ad assumersi la responsabilità di portare in salvo i suoi uomini. Dopo aver affondato le barche in dotazione al suo reggimento - Tomiolo era nel genio pontieri - servendosi di un barchetto, discende il Tevere in direzione di Orte. Una grande paura prende tutti gli uomini, quando la barca passa sotto un ponte presidiato da un cannone e parecchi fucilieri tedeschi - nessuno osa voltarsi né lasciare i remi per non tradirsi. Sono attimi interminabili, sia quando vedono il cannone volto verso di loro sul fiume, sia quando lasciano il ponte alle spalle. Ma non succede niente. A Orte Tomiolo fa sbarcare i suoi uomini, li porta alla stazione e poi li fa salire su un merci diretto al Nord. A Ferrara li aspettano però i tedeschi: hanno circondato la stazione e catturano tutti i soldati italiani. Qui la capacità di far fronte agli imprevisti, di non lasciarsi travolgere dalle emozioni, di guardare la realtà nel momento stesso dell'agire si rivela importante: catturato dai tedeschi, è sospinto con altri prigionieri verso i carri bestiame diretti in Germania. Un ferroviere, che sta lavorando su una locomotiva, gli strizza l'occhio e rapidamente gli lancia uno spuntone di ferro: è un attimo, Tomiolo lo afferra al volo e lo ficca sotto la giacca di soldato.

Nel vagone piombato, ormai in viaggio verso il Brennero, raduna i compagni e dice : «Poco lontano da Verona, vicino a Castagnaro, la ferrovia fa un'ampia curva e il treno, per un leggero pendio, dovrà rallentare. Chi se la sente di scappare con me?».

Con lo spuntone, schioda le assi dal pavimento: lo spazio sufficiente per far passare un uomo. Bisogna calarsi tra le rotaie e lasciare che il treno passi, poi sperare che sull'ultimo vagone non ci sia qualche tedesco di guardia. C'è il pericolo di una sventagliata di mitra o di una bomba a mano. Soltanto tre dei compagni decidono di tentare la sorte.

Al rallentare del treno, scendono, prima Tomiolo, poi gli altri tre. Tomiolo rimane rannicchiato tra le pietre, sulle traversine. É una sera senza luna. Quando tutto il treno è passato c'è l'angoscia dell'ultimo vagone. Ma tutto è silenzio. Si sente soltanto il rumore dei carri bestiame che si allontanano nel buio e, ogni tanto, un crepitio di mitra. Si lascia scivolare lungo la scarpata, poi chiama i compagni col verso dell'allodola. Breve conciliabolo: è pericoloso stare insieme, ognuno per suo conto tenti la via di casa.

Quando Tomiolo arriva alla cascina di sua sorella - una meravigliosa cascina piena di rose, tra boschetti di pioppi, riserve di lepri e fagiani, e un grande granaio dove l'artista ha lavorato per anni - l'accoglie l'abbaiare dei cani, poi, ai richiami, si apre una finestra e compare Ida.

La guerra non è finita. Ci sono gli odi di parte, le scorrerie partigiane, le fucilazioni fasciste, i rastrellamenti tedeschi: Tomiolo sarà coinvolto anche nella guerra della Bassa. Nei disegni e nelle incisioni di quel tempo sono rappresentate le atrocità e le angosce della guerra. Soltanto nel 1946 Tomiolo lascerà Legnago per venire definitivamente a Milano.

Dover parlare di questo artista negli schemi di alcuni aneddoti e nella ristretta aridità delle parole, lascia forse sfuggire la parte più significativa di questa personalità. Tomiolo è stato ed è artista anche nel vivere: la sua è una creatività aperta all'esperienza, non ha preconcetti né pretende soluzioni formali. Quando ho detto che è incessante in lui la tendenza alla forma, forse

non ho chiarito a sufficienza che non si tratta di *dare una forma* o di *trovarla*, ma aprirsi alle possibilità, offrirsi al *farsi della forma*. Egli si innamora delle parole come della luce: la sua è una posizione di attesa, attende che le parole e la luce gli si manifestino. Quando scrive *cossa me piasarìa far na poesia / lisiera che restasse su par l'aria*, non pretende di fare una poesia ma chiede gli sia data la possibilità di intuirne la forma.

Anche quando parla, ascolta il suo stesso dire e le possibilità formali che le parole gli aprono; nel dipingere coglie quanto spazio e luce gli sono offerti: le immagini nascono dal rapporto interiore con gli elementi del fare.

Quando Delio Tessa afferma che la creatività del 'parlar popolar" consiste nell'attenzione ai suoni più che ai contenuti, e aggiunge che 'tutto è musica nella sincera espressione popolaresca', dice qualcosa di molto vicino al modo di parlare e dipingere di Tomiolo. Chi l'ha conosciuto sa che il dialogo con lui, imprevedibile e sempre geniale, scaturisce dal rapporto e non dall'intellettualità.

Lettore di filosofie e religioni, non è mai stato sommerso da alcun dogma o da ideologie alla moda. Non per niente il suo vero interlocutore è sempre stato Chuang-Tze, il filosofo dei paradossi.

La grande lezione di Tomiolo non è moralistica né estetica.

Ricordo che nel '57, quando, innamorato di quella che oggi è mia moglie, non osando dichiararmi, mi confidai con lui - eravamo in un caffé all'angolo tra corso Italia e via Crocefisso - mi disse: «Diglielo. In amore, come in ogni cosa della vita, conta ciò che si fa. Si, le idee, i sogni, il romanticismo… Non credere che l'amore platonico sia creatore in arte - Freud ha sbagliato tutto su repressione e cultura… Una cosa non c'è, se non è fatta. Certo, l'orgoglio. Ma superare l'orgoglio è indispensabile per diventare uomini. Al massimo ti

dirà di nò. Ti sembrerà che crolli il mondo. Ma un uomo nuovo e un nuovo mondo rinascono sempre dalle macerie… Se tu non agisci, lo farà un altro. Stare a guardare è peggio che fare…».

E questo discorso sul fare l'ho sentito più volte ripetere, anche da un punto di vista artistico. "Non importa che un quadro sia bello, è importante che ci sia. Le estetiche mutano, ma la cosa rimane. Il concetto di vero mi piace più del concetto di bello. Lavorare è cosa più importante che studiare - nel lavoro ci si forma e si dà forma. Tutto ciò che ho imparato, l'ho scoperta attraverso il lavoro".

Se si vogliono affrontare gli aspetti sociali della personalità di Tomiolo, bisogna parlare del presepio per la Chiesetta di Borca di Cadore, poi finito all'Eni di Metanopoli, e degli affreschi di Arcumeggia. Giacché in queste opere, fatte su ordinazione, e concepite per luoghi pubblici, si riassume la socialità primaria dell'arte e il senso stesso del suo fare inteso come atto che si compie in una comunità.

Il presepio fu concepito come un grande evento della natura: "Ciò che avviene nella notte di Natale investe tutto il cosmo, uomini, cose, natura, infinito… E nello stesso tempo è un rito tra gli uomini". Cosi i diversi ordini di statue - pastori, soldati, artigiani, cammellieri, donne, etc. - debbono corrispondere a categorie, che attraversino l'ordine cosmico. Abbiamo i soldati chiusi nelle corazze come tartarughe, i pastori simili a pecore, gli angeli simili a eventi del cielo, le donne madri di creature o raccolte nella pietà tra le cose… Tutto in legno, compresi capanna e montagne, perché il legno è una materia viva e del legno era fatta la croce e di legno sono fatte le bare e di legno sono gli alberi. Della grande tradizione, conservava soltanto il

principio della lavorazione, scultorea; l'immagine era invece ricca di nuovi significati religiosi e artistici.

L'accettazione di preparare un affresco per il paese di Arcumeggia, nel varesotto, rientrava invece nelle magistrali esperienze che Tomiolo aveva già compiuto a Legnago e a Padova. Siamo nel cuore della sua arte, del suo concetto medievale di arte e di artista - ha sempre accettato anche di dipingere soffitti, e a Milano in casa della famiglia Lazzaroni, in via Manzoni, ce n'è un geniale esempio. «Se si deve fare il pittore, è meglio farlo sui muri o su grandi tele che in quadretti per paretine borghesi… La pittura è un mezzo, non un fine… Se si deve far pittura, allora mi piace di più farla per un pubblico vasto… Il narrar storie allegoriche, creare allegorie è forse il momento più alto dell'arte…», diceva.

Un grande suo progetto, sottilmente legato al "sogno degli affreschi", è la *Cena con gli amici*, un grande telero o parete su cui raccogliere, attorno a una tavola imbandita, le persone care della vita. Il cibo e la cena con gli amici fanno parte della vita come dell'arte di Tomiolo. La "cena" è certo uno dei progetti formali a cui l'artista ha dedicato tanta parte di sé. Ha fatto quadri, disegni di tavolate, acqueforti, e, come abbiamo accennato, colossali imbandigioni con gli amici. Ma non gli è mai riuscito di realizzare la "grande cena", alla maniera di un Veronese. Sembrerebbe una contraddizione: perché non mettersi a dipingere, invece di sognare? Ma, appunto, mentre sogna, l'artista continua a lavorare, a dipingere. Basta scorrere i suoi cataloghi: la "cena" è tra molti dei suoi temi cittadini o contadini. Ma è la "forma ultima" che Tomiolo vorrebbe realizzare, come un evento insieme artistico ed esistenziale. Cogliere nello stesso tempo l'energia che può dare vita a un'immagine e significato ed eternità alle tante cene vissute con gli amici, un

luogo e un evento in cui, non solo la pittura, ma la vita e la presenza delle persone amate dovrebbero entrare a consumare un rito.

Non sfugge all' artista la tradizione religiosa - ne conosce i termini sacri ed esoterici. Ma non si può comprendere a fondo Tomiolo, se non si valuta il suo modo di essere religioso.

Goethe ha lasciato scritto che "chi ha l'arte e la scienza ha pure religione, e chi non ha arte né scienza abbia almeno religione".

omiolo rammenta che non c'è né arte né scienza là dove non c'è religione. Ma il suo Dio è molto vicino a quello presentito da Lao-Tze:

"Il Tao che è detto Tao/non è l'eterno Tao;/il nome che è nominato/non è l'eterno nome": un'idea profonda del senso criptico e della sacralità della creazione, ma un senso altrettanto sacro del ruolo dell'uomo nell'operare di un qualsiasi dio.

Eckart non è passato invano nella storia di Tomiolo. Entro e davanti alla potenza del dio ignoto, c'è tutta la sofferenza delle creature e la ricchezza dell'esperienza umana. D'accordo con Barth, sembra dire che "è idolatria volere che Dio corrisponda alla nostra ragione" ma, con Giobbe, sembra gridare per le ingiustizie della terra. *Pitor xe omo spinà da vision che se la sùa a tor de volta al vento*: il suo Dio non ha nome, né concetto, né forma, se non nelle forme stesse della natura ma la sua presenza la sente altrettanto efficace e certa dell'energia e della luce che danno forma alle creature. L'artista ascolta, attende, fa. *El no saver no me turba*: questa sua frase è un ritratto molto più efficace di ogni racconto. Non è con la conoscenza, ma con la coscienza che ci presentiamo al gran dono della vita».

BOZZA

Penso che nelle parole affezionate ed appassionate di Loi sia racchiusa la grandezza dell'uomo, grandezza che a noi - sfortunati perché non abbiamo potuto conoscerlo - resta da scoprire attraverso le sue poesie ed i suoi quadri.

3.3 La poetica di Eugenio Tomiolo nell'osservazione critica di Franco Brevini

Come ho già accennato nella premessa a queste pagine, devo l'interesse verso Tomiolo a Franco Brevini che nel 1987 ha dedicato molti sforzi alla compilazione del suo *Poeti dialettali del '900,* amplissima antologia critica dedicata a tutti i dialettali, compresi coloro che fino ad allora - chi più, chi meno - erano rimasti esclusi dal panorama letterario italiano.

Eugenio Tomiolo, maestro in ombra della pittura novecentesca approda settantenne alla poesia, e si impone inaspettatamente come il più autorevole successore di Giacomo Noventa (ricordando però anche Andrea Zanzotto, soprattutto per il suo splendido *Filò*) grazie alla raccolta di liriche in lingua veneziana che porta il titolo di *Osèo Gemo (uccello gomitolo).*

L' opera di Tomiolo colpisce subito per la complessità - a volte eccentrica - dei temi toccati, mostrandosi come caso isolato nello scenario colto e non solo nel campo della cosiddetta poesia dialettale.

Brevini rileva prima di tutto il carattere religioso della sua poesia, di una religiosità "del tutto preconfessionale" , raccolta nella contemplazione di un centro visto come luogo impregnato di mistero, irriducibile a qualsiasi altra esperienza sviluppata in area orfico-simbolista. Potremmo definirla quasi Poesia sacerdotale o Poesia di preghiera, ricordando però di sottolineare le

componenti di immediatezza, di candore, di povertà di spirito e di semplicità di cuore, inscindibili da ogni collegamento con il divino.

A questo punto si definisce meglio anche il tratto psicologico fondamentale del personaggio che dice *io* nelle poesie di *Oséo gemo*: un egotismo in quanto persistenza di una condizione infantile, che non conosce alcuna esperienza di mediazione con l'altro, allo stesso modo in cui risulta estraneo ad ogni interpretazione 'culturale' della realtà.

Inutile dare rilievo alla potenzialità poetica di una tale disposizione culturale, che significa pienezza di una forza vitale completamente concentrata su di sé, abbandono gioioso a tutte le sollecitazioni esterne, elusione della prosa adulta.

Il lettore di *Oséo gemo* -ma il rilievo vale anche per i numerosi testi pubblicati successivamente- è colpito dalla incondizionata presenza del soggetto, che risulta il centro e il paradigma dell'intera realtà (*xé sempre el mì che parla de mì solo*).

Si tratta di una poesia radicalmente ancorata all'ordine della biografia, sviluppata per variazioni talvolta enigmatiche, perché maturate esclusivamente all'interno dell'esperienza biografica, la poesia di Tomiolo propone la drammatizzazione delle tensioni sviluppate tra i diversi piani del soggetto (*Cussì so' mì de mì in compagnia*).

La verginità culturale dell'autore non è riflessa ma primaria, egli continua a protendersi verso le cose con la fiduciosa ignoranza (*El no saver no me turba*) propria della condizione narcisistica infantile, lasciandosi candidamente investire dalla realtà, che finisce quasi per apparire una emanazione del soggetto.

Di questo prende piede la straordinaria limpidezza di questa poesia, che ha la concretezza di ciò che muove dal vissuto.

La rinuncia agli strumenti intellettuali - anche il mestiere della pittura, vedremo, passerà piuttosto attraverso l'esperienza artigianale, da cui l'arte moderna ha assunto le distanze - è vissuta da Tomiolo più come condizione esistenziale, che come scelta programmatica. Lo conferma ancora una volta la religiosità dell'autore che si sviluppa infatti in questa direzione. Il suo approdo ad una visione gnostica, piuttosto che ad una delle religioni positive, nasce dall'impraticabilità della strada dottrinaria, a favore invece di una scoperta del divino come movimento interiore, come esperienza di conquista e di ascesa.

Il più intenso nucleo generatore di poesia nell'opera di Tomiolo è costituito dal contrasto tra la soggettività fanciullesca ed emozionale (comunque prosciugata di qualunque pietismo pascoliano) e la condizione anagrafica del vecchio, fra un istinto vitale conservatosi intatto e una realtà fisica che si scopre sempre più insufficiente di fronte ad esso.

Non si tratta soltanto del tema del rimpianto della giovinezza, legato al contrasto tra un passato ed un presente, quanto piuttosto della tensione che si istituisce fra due componenti simultaneamente operanti del proprio io.

La tristezza che nasce da tale tensione costituisce la tonalità sentimentale più caratteristica della poesia di Tomiolo, che è il diario di un uomo dolente e indifeso, tormentato dall'inquietudine verso la propria sensualità ormai fiaccata dall'età ma non sopita (*Deme ancora a pecar, un fià vu deme,/ e ve prometo ancora, po', de obedir*).

Di struttura irregolare, aperti alla varietà delle occasioni, che possono generare un distico o un poemetto - benché la misura breve, addirittura il

frammento, prevalgono largamente - i testi appaiono però caratterizzati dalla ricorrenza pressoché costante dell'endecasillabo. Questa regolarità è da porre in relazione con la tendenza di Tomiolo ad un verso finito, chiuso, rotondo, perfettamente risolto sul piano formale (si osservi la corrispondenza tra unità metrica e sintattica).

La sua ricerca di musicalità è più vicina alla concezione mistica della musica, che a quella prosodica (*Parlar xé canto opur slogar el dio*). La verità della parola è strettamente connessa alla sua realizzazione formale. Solo a partire da essa la verità diviene tale. Questo rapporto tra forma e verità rappresenta una significativa testimonianza del modo di procedere di Tomiolo, nel quale la componente artigianale appare ben più viva di quella intellettuale: la tecnica sostituisce e riassorbe l'etica.

Il testo risulta così un organismo formato da unità in sé già perfettamente compiute.

Ma proprio a questo livello la poesia di Tomiolo registra alcune difficoltà, legate sostanzialmente al rischio del frammentismo. Si intuisce che il poeta procede da un nucleo iniziale, costituito di solito da alcuni splendidi versi, intorno ai quali, con maggiore o minore successo, si costruisce il testo. All'origine della sua ispirazione non si situa infatti un'idea della realtà, ma una suggestione, un pressante frammento cui Tomiolo si abbandona illimitatamente.

Proprio per questo andamento frammentario ed emotivo spesso al termine della lettura restano in mente alcuni mirabili versi (*Giovine bea che ti porti el tempo*, *Stemo lisieri sora de la rosa*, *Come xe grando el mondo ne i so modi, Rosa del giorno fato de bèi fiori,* etc...), piuttosto che situazioni o avventure umane. Ciò corrisponde all'assenza di sviluppo che caratterizza la

sua poesia, riflesso a sua volta della staticità del suo atteggiamento verso il reale. In Tomiolo c'è immersione nelle cose, mancano il dramma della conoscenza, l'attraversamento critico, l'esperienza della divisione. In tal senso egli è davvero l'esponente di una ideale tradizione in cui non c'è stata alcuna frattura, in cui manca cioè il confronto con la modernità. E lo dimostra la sua pittura, nella quale il rapporto con la grande stagione veneziana è diretto (la scelta anacronistica della bellezza e della salute classica è forse uno dei motivi dell'imbarazzo del pubblico verso la sua opera).

Una ulteriore conferma ci viene ancora una volta dalla sua religiosità, che è assai più riferimento ad una visione tradizionale del mondo che macerazione e conflitto.

Il tema della leggerezza, vero e proprio topos della raccolta (Cossa me piasarìa far 'na poesia/lisiera che restasse su par aria... ; Stemo lisieri sora de la rosa; Tornar lisieri senza aver possessi/Co-i amiçi par aria nel levarse, etc...), corrisponde a questo atteggiamento di adesione piuttosto che di scontro, a questa disposizione femminile in rapporto alla realtà, da cui dipende anche l'accentuazione della dimensione visiva (Pitor xè omo spinà da vision) notata anche da Franco Loi quando ha rilevato come «al centro degli interessi artistici di Eugenio Tomiolo sia l'apparizione del mondo».

Ed è a questo livello che può essere valutato il ricorso al dialetto veneziano, preferito alla lingua perché più vicino alla voce, alla pronuncia interiore, codice dell'immediatezza, ma anche perché dotato di peculiarità fonetiche e di caratteristiche culturali operanti proprio in questa direzione di alleggerimento (si pensi alla caduta di alcune consonanti intervocaliche, non meno che alla divisa di affabilità e bonomia propria del veneziano).

La leggerezza, che si complica in Tomiolo di numerose valenze - respiro dell'uomo e spirito che ordina il mondo, energia vitale che vince l'inerzia della materia - ancora una volta non è dunque il risultato di un attraversamento, bensì è l'esito di un affinamento, non è una conquista etica ma estetica, è il frutto di un fare, di una *teknè*, non di un sapere né di un patire.

Ciò che interessa alla poesia è che in tale approdo mistico-religioso essa conservi tutta l'impurità del reale (*che nel gninte de 'sto mè pecar/ lassarà 'sto me pìe la strissa in tera/cô i me strassinarà a la promessa*).

BOZZA

La poesia in dialetto di Tomiolo: Osèo gemo e l'analisi critica di De Faveri

La ricezione della poesia detta “dialettale” mostra ancora segni di insicurezza davanti al fenomeno e tende ad evitare di affrontare il poeta per riportare la propria analisi su un terreno ritenuto più sicuro: il “dialetto”.

Dalla caratterizzazione più banale del “dialetto” si ricava in un secondo momento quella del poeta che lo usa.

Sarà per questo che uno dei tratti più salienti di questa poesia, la colloquialità, è rimasto ignorato nel suo significato più profondo; lo si è riportato, certo, meccanicamente, all’uso appunto del “dialetto” (come se i fiorentini non colloquiassero tra di loro), ma s’è fatta poca attenzione agli altri fenomeni che accompagnano questo segno.

É una colloquialità, o dialogicità che certo si esprime in vari modi, basta pensare alle accorate apostrofi di Franco Loi, già messe in risalto da Fortini, apostrofi che hanno, un po’ con la sordina, il tono del profeta in tempi di secolarizzazione avanzata; oppure ai piccoli drammi in versi di Raffaello Baldini.

Qui e in diversi altri poeti dialettali, compresi o meno nella panoramica antologica pubblicata per Einaudi da Brevini, la dialogicità non è dialogismo; nei dialettali migliori la linfa che scorre e si travasa nel gioco delle lingue è alimentata da una profondissima apertura all’altro, un carattere questo che spicca non poco nel panorama lirico (spesso anche in quello puramente letterario) italiano; panorama in cui predomina piuttosto invece il ripiegamento narcisistico o l’egotismo più vario.

Guardando all’orizzonte europeo, piuttosto che a quello italiano, si scopre che i “dialettali” non sono soli (le rivendicazioni dell’indipendenza linguistica della Catalogna, dell’Occitania, della Svizzera, diventano uno dei tratti più in spicco del panorama culturale odierno); e inoltre che la radice

che dalla vita s'è fatta riflessione, diviene manifestazione culturale e filosofica della dialogicità colloquiale.

I problemi che occupano oggi il proscenio delle coscienze, dopo aver turbato a lungo sonni e inconscio, i problemi dell'altro nelle varie accezioni della parola, l'altro umano, l'altro che è la natura, infine l'Altro, avevano trovato già all'inizio del secolo, qua e là in Europa, chi li aveva affrontati, impostandoli e cercandone la soluzione. E sono questi stessi problemi che animano i dialettali e li spingono a scrivere (e la loro attualità spiega l'attenzione di cui sempre più godono).

Fu Martin Buber, il pensatore e poeta ebreo, a quanto pare, il primo a concepire una filosofia del dialogo. Nata dall'esperienza terribile della prima guerra mondiale (come ricorda uno dei maggiori interpreti di questa corrente oggi, Michel Theunissen), la filosofia buberiana, si può dire semplificando, vede nell'uscita dalle barriere dell'ego, nel contatto raggiunto (certo mai definitivamente) col tu e col Tu, contatto che è l'humus della vita, vita che è quindi essenzialmente dialogicità (*Vita dialogica* è il titolo d'una opera fondamentale di Buber), la salvezza dalla crisi provocata dall'individualismo atomizzante.

Alla logica Buber sostituisce, o meglio fa precedere, una dialogica; incontrandosi oltre che con vari pensatori ebrei (ricordiamo almeno il Rosenzweig), con Marcel e quindi con l'esistenzialismo cristiano da cui sarebbe poi nato il personalismo; e incontrandosi anche con vari rami del pensiero teologico di matrice protestante (Rudolf Otto, *La teologia dialettica*) con cui aveva comune il riferimento a Kirkegaard, ma anche a Dostojewski.

Ora è curioso come in Italia si sia a lungo praticamente ignorata la parola di speranza che veniva da questo filone di pensiero variegato eppure unitario, mancando di sperimentare, almeno, la terapia del male comune che veniva offerta, appunto la dialogicità. Del vasto panorama esistenzialista, invece, le voci che più venivano ascoltate erano proprio quelle che esasperavano l'isolamento del soggetto, la sua chiusura in sé; surrogando così il solipsismo di marca idealistica con un solipsismo insieme più 'deciso' e più statico, dato che il suo punto di riferimento non era altro che il nulla. Una poesia che abbia come punto di riferimento la speranza è necessariamente metafisica, se non vuole essere consolatoria. Deve sapere, cioè, di tutto quello che alla speranza si oppone, aver sentito fino in fondo la tentazione del male (del rifiuto e del nulla) e aver trovato la risposta giusta. Questo si può fare solo nella dimensione metafisica. Il poeta di cui ci occupiamo qui, Eugenio Tomiolo, incontra questa dimensione ad ogni passo che egli compie nel complesso mondo della sua poesia. Un mondo strutturato in genere per situazioni, nei termini più concreti, apparentemente, in paesaggi rapidamente schizzati su sfondi veneziani, lagunari o anche ubicati in qualche intensa campagna senza nome. Le situazioni del mondo poetico del Tomiolo hanno a soggetto, in genere e quasi senza eccezione, l'Io lirico, di rado solo.

Da questo Io partono appelli verso un preciso Tu (spesso femminile, traviamo qualche nome), o verso anche un tu meno individuato ma che senti connotato, il compagno di via. In genere quindi rapporti faccia a faccia. A questa dimensione orizzontale della. situazione si sovrappone però assai spesso, nel modo più inaspettato, quella verticale, nelle sue dimensioni, l'alto ma anche il basso. Ed è qui che si scopre il discorso sotteso a quello palese,

la natura in traforo del dettato, l'apertura sul trascendente che sola dà il senso vero al rappresentato.

Non stupisce quindi che il Tomiolo, per il suo discorso metafisico, faccia ricorso agli strumenti classici per questo, quelli dello stile sublime tanto cari al barocco: la cifra, l'emblema, l'allegoria, perfino la prosopopea e l'iperbole, il paradosso, l'ossimoro con le antitesi e i chiasmi. La verticalità delle situazioni poetiche ha il suo *tèlos* non in un imprecisato divino, ma proprio in Dio, dove si osserva un significativo crescendo. una. specie di climax strutturale che in fondo è un macrosegno.

Il motivo del divino, subito individuato, fa la sua apparizione per la prima volta a *Voria parlar col Dio...*

Vorìa parlar col Dio, mì cruo e coca
me meto zenocioni co fa el santo,
mi fantoin ghe ciacolo davanti

Vorrei parlar col Dio, io crudo e sciocco,
mi metto in ginocchio come fa il santo,
io bambinetto gli chiacchiero davanti

Si noti l'articolo che accompagna 'Dio' che è oggetto di discorso come mostra quel pronome di terza persona 'ghè' ; l'inconsueto articolo (ma anche Hölderlin lo usa) potrebbe avere allora valore allontanante, sia ontologicamente che nella prospettiva culturale.

Nella poesia *Deme ancora a pecar...* compare il termine religioso di 'mistero' (associato a peccato; mistero ricomparirà in *Struccando i oci vedo...* poi in *Mè tempi spassisando* ritorna 'Dio' articolato: *me fasso recia*

per sentir el Dio (v. 4) (mi faccio orecchia per sentire il Dio) e qui al Dio (in paesaggio campestre) qualcuno potrebbe anche attribuire i tratti di Pan.
Ma intanto evoca Dio con l'antonomasia già più cristiana della 'Clemenza' in *Tocia el barbusso...*, mentre in *Batoci che lontan...* vengono invocate, non più solo evocate, delle 'inteligenze" divine, probabilmente angeliche, secondo la tradizione scolastica e anche dantesca.
'Dio', ancora con l'articolo, si ripresenta in *Copia la fresa cruo*: *par contrastar el Dio* (per contrastare il Dio); ma intanto in *Poeta tristo...* già parla *del Signor* (ancora in terza persona; ultimi due vv.):

Fame maurar, sol mio, fame 'l favor,
che possa cantar giusto del Signor.

Fammi maturare, mio sole, fammi il favore,
che possa cantar giusto del Signore.

Qui va notato la ripresa del tema della maturità (cui si riferiva quel 'cruo' cioè immaturo, come si dice a Venezia, della già citata Voria parlar col Dio...), e insieme la proclamazione, che per la prima volta avviene qui, dell'intenzione apertamente religiosa del canto. Nella poesia *Patir, morir, xè spetar da l'amor...* è ancora discorso di Dio, questa volta con la antonomasia giovannea dell'Amore:

Patir, morir, xé spetar da l'Amor
sorider xé, a quel che vede e cura;

Patire, morire, è aspettare dall'Amore,
è sorridere a quel che vede e cura;

BOZZA

In tali evocazioni del divino, esso è oggetto sempre di discorso, che compare in terza persona. Solo nell'ultima poesia della raccolta (anomala anche per la lunghezza) e che ha la movenza del salmo, *Signor, signor, inségnime* ..., Dio o il Signore riceve un diretto appello, diretto e ripetuto con le movenze quasi della litania:

Signor, Signor, inségnime, inségnime, Signor,
fame passar, Signor, el tò peagno.

Signore, Signore insegnami, insegnami Signore,
fammi passare Signore la tua passerella.

Le ricorrenti evocazioni del Dio, fino all'invocazione finale, non registrano solo a posteriori una evoluzione intima; esse, nel loro crescendo, costituiscono una figura (e quindi un segno), perché si associano strettamente alla tonalità psicologica generale che pure evolve, diventando esponente e spia di questa.

Si diceva che le poesie, situazionalmente strutturate, hanno in genere l'io lirico come soggetto, se non sempre soggetto grammaticale, almeno soggetto logico del discorso (l'unica eccezione, su sessantatre poesie, è data dal testo a pag. 81) che introduce una prosopopea che la struttura completamente: *So' la çiveta pusada al campaniel* cioè: Sono la civetta posata sul campanile, come banderuola segnavento, con ricche implicazioni simboliche. Questo soggetto lirico appare compreso in uno sforzo autoespressivo e autodefinitorio, che ha qualcosa di rischioso e quasi tragico nel modo come si dice, tanto da arrivare ad evocare la sfida 'al dio' (questa volta però con la minuscola (*Batoci che lontan..*).

Segno questo che il cantar di Dio, scopo dichiarato del fare poetico, non è via trovata senza interni contrasti. L'autodefinizione quindi diventa in definitiva e di necessità (se cantare è cantare di Dio ma il cantare di Dio non è senza lotta e vittoria) lo scopo, lo scopo subalterno del cantare; cantare che ha Dio per referente e faro, cioè come principio strutturale della raccolta. Sicché non meraviglia che proprio in queste poesie che fanno esplicito o più esplicito riferimento a Dio, si incontrino le varie cifre o emblemi (il fuoco principalmente, ma anche la leggerezza) con cui il poeta si dice e al contempo si tace. Ma se il perché egli parli s'è visto: la lode, a fin di libro, a Dio, come parla e perché (e come) tace, questo io?
Lasciamolo dire a lui stesso, scegliendo una delle più significative e belle poesie della raccolta (a pag. 50):

Una s-ciafa de aqua sacomana
sbrofa a la note sui tronchi veludini:
xé sempre el mì che parla de mì solo,
che tase el so ignorar sul mé destin.
E 'a s-ciuma che 'a sfrize nel desfarse
co sbrofa al scuro queo che no' se vede
xé 'l saon bianco dei morti da mar

Uno schiaffo d'acqua saccheggiatrice
spruzza di notte sui tronchi vellutati:
è sempre l'io che parla di me solo,
che tace il suo ignorar sul mio destino.
E la schiuma che sfrigge nel disfarsi
quando spruzza allo scuro ciò che non si vede
è il sapone bianco dei morti da mare

BOZZA

Una prima domanda che ci si può porre a tale poesia è questa: come mai se scopo del poetare è il cantare Dio, è poi 'sempre l'io che parla di me solo' che sembra, allora, in definitiva esprimersi e venire espresso così?
Il poeta potrebbe rispondere che parlare non è cantare.
Il critico dunque potrebbe controchiedere se vi sia un'analogia e quale tra questa dicotomia cantare/parlare e quella proposta nella poesia immediatamente precedente, altrettanto bella, e simile anche per altri motivi, che dice:

Batoci che lontan bate la recia
co' fa la mosca che strambando sventa,
neresse mè vogae, palù bronzente
che revèn nuvolando; el verdo cala,
che cala la stazon a-e brumae.
Arsa a-e bronze 'e fete e 'e sardee!
Tocia el remo el verde e l'arzento,
Toca! Qua i vecioni i se godeva le nave
Rebalta al banco monte de articioche!
Parlar xé canto opur slogar el dio.
Treméme el cuor! Queo più de drento,
inteigenze sconte par 'sti vodi,
deme ascoltar de vu, divini almodi

Batocchi che lontani battete l'orecchio
come fa la mosca che strambando sventa,

BOZZA

nerezze mie vogate, palude color del bronzo
che riviene nuvolando; il verde cala,
che cala la stagione alle brumaie.
Abbrustolisci alle braci le fette e le sardelle!
Immergi il remo il verde e l'argento.
Tocca! Qua i vecchioni si godevano le navi.
Ribalta al banco i monti di carciofi!
Parlare è canto oppur sluogare il dio.
Trematemi il cuore! Quello più di dentro,
intelligenze nascoste tra questi vuoti
datemi da ascoltare di voi, moduli divini

Si concederà che in questa poesia, se c'è un legame allitterante tra banco e canto, non c'è per altro nessun legame logico tra essi, vale a dire, l'esclamazione per cui "parlare è canto oppure …" si presenta come un colpo di revolver al lettore (almeno, nella poesia precedentemente citata, dopo 'veludini', che introduce un'esclamazione altrettanto improvvisa e inaspettata, c'è un doppio punto che minimamente prepara).

Questo è un procedimento frequente in Tomiolo, per cui il lettore si trova, dal mezzo della situazione ben concreta, improvvisamente al di là di essa, nel metafisico.

Ma la domanda era: ci troviamo nel metafisico o nello psicologico, quando sentiamo che "è sempre l'io che parla di me solo?" .

Perché fossimo nel metafisico, si dovrebbe poter leggere il verso nel senso che il parlare di sé (solo) non solo ha valore solipsistico e magari superbo ma implica anche qualcosa di luciferino: cioè lo "slogar el dio", dove slogar vale naturalmente ex-locare, cioè spostare dal suo luogo e per conseguenza espellere.

Parlare di sé significherebbe allora autodivinizzarsi ed è per questo, allora, che l'*io* invece si tace? Perché, allora, come farebbe a dirsi, se il suo destino

(che si ha il diritto di interpretare come destino poetico, se destino in realtà può essere solo il cantare) egli lo ignora?

In altre parole: è sulla falsariga di una storia assai velata di interiore conversione di cambiamento di rotta e evoluzione, che si vorrebbe comprendere queste poesie; per cui il dire-tacere, dire del non dire, aspetta la decisione che rinuncerà all'alternativa (del resto inesistente: il peccato viene in altro luogo, (*Deme ancora a pecar*...), coerentemente alla tradizione cristiana, riconosciuto come nulla: *gninte*, (v. 3), per sciogliersi in canto spiegato - il che avverrà appunto e specialmente nel salmo finale.

Ma fino a là (se l'ipotesi è corretta) lunga è la via. Sicché, prima di poter disporre della parola aperta e senza equivoci del dire-cantare (si vedano gli accumuli di termini spiegatamente positivi, speranza, amore nella poesia-salmo in questione, termini che lasciano poco o nessuno spazio all'interprete), il poeta resterà nella zona tormentata e grigia dove il dire è il misero dire di sé, del nulla che siamo, nella zona buia dove gli spruzzi dell'acqua nel buio notturno vengono immediatamente a suggerire la dimensione negativa della verticalità, là dove, appunto, *sbrofa al scuro queo che no se vede* e che non si deve vedere, probabilmente.

Tra le figure retoriche amate dalla poesia metafisica in generale - in particolare da quella barocca - che si serve del sublime c'è, come noto, l'enigma.

La poesia del Tomiolo è enigmatica e il critico si sbilancia sempre a interpretare. Possono servire i passi paralleli, passi che si possono mettere in rapporto a partire da una costruzione ermeneutica ad hoc. Prendiamo per esempio la dimensione verticale, nella sua espansione verso il basso, come

l'abbiamo appena analizzata, e chiediamoci se essa può aiutarci a interpretare la poesia seguente (pag. 57):

L'anema sa l'umor de la matina
fresca al lustro del primo s-ciarezar,
anca l'acqua che sgiossa ne-a sentina
a-e mé recie la se vol sonar.

L'anima sa l'umore della mattina
fresca del nitore del primo schiarire,
anche l'acqua che gocciola nella sentina
alle mie orecchie si vuole suonare.

La domanda qui sarebbe se la voce della 'sentina' può essere messa in rapporto con quella degli sbruffi dell'acqua nel notturno buio, quindi con la segreta voce dell'io ribelle al bene; questo in antitesi ai primi due versi, tutti pieni di luce (con la ripetizione di *lustro* e *s-ciarezar*, dove poi l'idea del chiaro si maggiora con l'epiteto della freschezza applicato a mattina; da notare che una delle antonomasie per Dio, care al Tomiolo, è quella, ancora giovannea, della luce, pag. 54 - *Tremo nel brivo cô fa el mé spavento* - ultimo verso: *"ingratitudine / verso la luse che ne vien a far"* (ingratitudine / verso la luce che ci viene a creare). Se fosse esatta l'ipotesi si potrebbe notare anche un altro parallelismo: nell'una poesia e nell'altra è affidata all'elemento acqueo la funzione della confessione segreta, associata al buio in entrambi i casi; indicazioni che almeno in via euristica sono da tener presenti. Prima di diventare il *piavolo di Dio* o neofrancescano giullare, come avviene una volta che l'io ha compreso, come dirà nella poesia

conclusiva (dove va sottolineato l'avverbio di tempo nel v. 38 da cui inizia la citazione):

Desso capisso, Signor, quanto de ben,
quanto de bon, de ben ti pol, Signor.
Balo nel coridor la mé speranza
de piasarte par piavolo d'amore.

Adesso capisco, Signore, quanto di bene,
quanto di buono, di bene puoi, Signore.
Ballo nel corridoio la mia speranza
di piacerti per pagliaccio d'amore.

Prima, dunque, di essere un tale giullare o pagliaccio dell'amor divino, l'io si troverà in una specie di limbo o peggio; tutta la vita assume così significato escatologico in cui traluce la speranza di quel comprendere (si veda, tra l'altro, come termini chiave della spiritualità cristiana vengono decisamente assunti in proprio e ricondotti con energia alla propria matrice).

Il permanere nel limbo (con l'esporsi alla tentazione che comporta) assume così un'apparenza forse sfacciata se non compiaciuta o narcisistica. Come se l'emissione della parola oscura che viene dal mare notturno, impigliandosi nelle strutture dell'autocoscienza, non sapesse poi tanto facilmente rassegnarsi a tacere - tra l'altro perché sa troppo bene dirsi. L'autoinseguimento dell'io non è quindi alieno da un sapiente gioco malizioso, cosa che l'io stesso tiene a dirci con una divertente metafora in *Slarga 'sta strada...,* ultimi due versi:

Come faremo a parer un fià deçenti
impeociai de majzia come semo.

BOZZA

Come faremo ad apparire un po' decenti
impidocchiati di malizia come siamo.

Un aspetto, non certo l'ultimo, di tale malizia, è l'improvviso esplodere, come di un fuoco d'artificio, delle confessioni rivelanti come questa, a partire da situazioni che apparentemente non hanno con esse rapporto alcuno; il rapporto cioè è tutto interiore all'io e al suo vissuto, immanente in questo e solo in parte e capricciosamente esplicitato.

Carattere che si lascia ricondurre a un principio strutturale, in base ai concetti di superficie e profondità. In superficie sta l'anodino dal quotidiano, 'dietro' il vero vissuto e da questo, come un'eruzione di lava, improvvisa e del resto subito rientrata (e inoltre camuffata nell'enigmaticità), parte la confessione-autoconfessione.

Il poeta mascherato sa bene di portare una maschera e naturalmente non trascura di comunicarci anche questo, nel suo solito sibillino modo. Si veda *Deme un morìse de bàcaro...,* ultimi vv. :

Gò poco da imbocarme la moreta,
anca al passo se sente 'l mé morir.
Moro de sé tocià ne l'aqua chieta.

Ho un bell'imboccare la mascherina,
anche al passo si sente il mio morire.
Muoio di sete immerso nell'acqua chieta.

Acqua 'chieta' in veneziano è metafora che indica anche qualcosa come ipocrisia, o almeno che avviene di soppiatto.

BOZZA

È in questo modo che l'io lirico riesce ad attrarre la nostra attenzione su di sé; e anzi, egli che è in fondo l'unico tema del discorso, riesce quasi a farcelo dimenticare.

Vero è che ci sono tanti temi subalterni, per quanto un'analisi dei termini usati per esprimerli, per quanto utile, non darebbe grandi risultati, data la spiccata inclinazione del poeta per la variazione semantica. La raccolta, nel suo complesso, si presenta come una partitura musicale in cui singoli accordi si condensano presto in temi, temi che spariscono e poi riaffiorano variati; sicché l'autodefinizione della propria poesia come musica, che compare diverse volte, non pare casuale.

Si tratta delle poesie a pag. 29 - *Tagieme a tochi* - prima di tutte dove l'autodefinizione implicita dell'io ricorre al mito di Orfeo, come vedremo subito.

Poi in T*anto de mì xé andà*, pag. 56, *a rimediar mé musiche de pena,* a rimediare le mie musiche di pena e quindi tutte quelle dove ritorna la metafora del poetare come cantare (pag. 49, *Batoci che lontan...* e pag. 69, *Poeta tristo*...) e l'ultima.

Per la recensione dei temi, prima di passare all'analisi della autorappresentazione (o automascheramento) dell'io, malgrado la variazione permanente, restano comunque dei punti fermi che si possono elencare. Oltre al tema della divinità già visto e documentato, si trova:

1) il mondo, tema che non poteva mancare trattandosi di poeta metafisico; si ricorderà che come insegna Heimsoeth nel libro famoso che si intitola *Io e Mondo,* questi sono appunto i grandi temi basilari del discorso metafisico occidentale. Il mondo compare a pag. 30, *Sentà sora del fogo...* su cui torneremo, a pag. 32, *De-à del muro...*(qui associato al tema della musica,

del sole, del vuoto, del silenzio), a pag. 40, *Tì, fogo tì...* (associato al fuoco, luna, vento, nubi), a pag. 47, *Tocia el barbusso* (ma qui nella variazione 'universo' cioè più astratto e metafisico ancora; a pag. 64, *Cô mi te amo...*, con carne ("carne del mondo") e fuoco ancora; a pag. 67, *Zogia xé star* e pag. 69, *Poeta tristo...* con poeta.

2) Segue il tempo, diamo qualche esempio: pag. 28, *El star sentà...*, con fuoco, vento, immagini poi alle pagg. 41-85.

3) viene poi la morte, il tema più frequente dopo l'io: (con peccato e mistero, con amore e maschera), (qui con la circolocuzione apotropaica di 'siora parona', pag. 43, *Erba te pesto...*), a pag. 51, *Solo ombrie...*(con l'acqua assieme a cui sta anche a pag. 50 in *Una s-ciafa de aqua...*), e col vuoto; con l'acqua ("aqua morta") anche a pag. 53, *Pareva gnanca fusse...*; e pag. 62, *Marena intornete...* (in circonlocuzione: "i giorni che smemoreremo", dove si noti il sapiente gioco di parole: la parola veneziana suona come smemoriremo e smemoreremo insieme); a pag. 73, *Larga veronica...* tratta del funerale di persona cara (l'amata moglie Ida) e così la seguente; e così probabilmente a pag. 76 in *Pora galoria...* (qui con tempo, vento, mondo); a pag. 77 - *E come a tondo...* - dice della morte della madre, a pag. 78 - *Patir, morir...* - di quella della moglie, a pag. 79 - *No passar segno, siora..* -. è tutto un dialogo con la 'siora imaginaria' che altri non è che la Morte, come pure la seguente ('seca fata de osso' , secca fatta di osso), a pag. 81 nella prosopopea della civetta sul campanile, altra figura della Morte, così la seguente coi versi bellissimi: '*Senza vedarte el viso se camina*' (Senza vederti il viso si cammina) , etc., altra interpellazione della Morte, e ancora a pag. 83 e 84, *Pensar la morte...* e *Bimbeto mio...*

Un presentimento della morte si ha anche nella successiva (pag. 85, *Xé passà 'l tempo*) sicché si può dire che tutto l'ultimo blocco di poesie prima del grande "sì" a Dio e al "suo" mondo sta sotto il segno della Morte.

4) c'è poi l'abisso

5) l'amore, fratello della Morte ma anche l'Amor divino e la donna

6) poi la gente vista come estraneo "loro" su cui pure torneremo

7) temi cosmici come luna, sole, stelle con gli elementi terra, aria, fuoco, acqua sono così frequenti che risulterebbe pedante elencarli.

Dall'analisi comparata dei temi si ha un po' l'impressione del caleidoscopio: essi si combinano in costellazioni sempre nuove e variate come un poema sinfonico. La loro natura tanto spesso astratta, poi, dovrebbe documentare sufficientemente l'appellativo che abbiamo dato al Tomiolo di poeta metafisico.

L'ossatura del discorso lirico è data comunque, si diceva, dalla necessità e dallo sforzo di definirsi sotto e a dispetto dell'altrettanto necessario bisogno di camuffarsi e tacersi. É qui che vediamo il poeta ricorrere agli emblemi o cifre, quali sopratutto quella del fuoco e della leggerezza. Da qui parte tutta una fitta rete di rapporti poetici che collega tali emblemi ai sottotemi più significativi elencati sopra, sicché diventa possibile cosi, a partire da essi, ricostruire il discorso segreto e sinuoso che percorre e unifica sotto la superficie quel grande arcipelago che è *Osèo Gemo*, coi suoi anfratti, le gole e gallerie sottomarine. Il tema della leggerezza compare già nella prima poesia della raccolta (pag. 27):

Cossa me piasaria far 'na poesia
liziera che restasse su par aria…

Quanto mi piacerebbe fare una poesia
leggera che restasse su per aria…

La leggerezza la ritroviamo poi a pag. 29, *Tagieme a tochi sora del tagier*...qui associata alla figura d'Orfeo di cui (e nientemeno) l'Io si appropria:

Tagieme a tochi sora del tagier
me dago a grado a chi me vol magnar,
spetando se gradissa 'sto donar
de musiche sonae sora 'sto armonico
che spesso el gà 'l senso de no' so.
Stemo lizieri sora de la rosa,
se sa che more tanti ante de mì.
E l'òbito a portar sarò mi solo.

Tagliatemi a pezzi sopra del tagliere
mi do di buon grado a chi mi vuol mangiare,
aspettando si gradisca questo donare
di musiche suonate su questo armonio
che spesso ha il senso del non so.
Stiamo leggeri sopra la rosa,
si sa che muoiono tanti prima di me.
E l'obito a portare sarò io solo.

Come si vede, la leggerezza ha subito qui uno slittamento semantico, non è più attributo della poesia possibile e invocata ma passa invece specularmente ad investire il destinatario e pubblico della poesia stessa, sul quale

l'apostrofe iniziale dice le aspettative del poeta nuovo Orfeo davanti alle Menadi divoratrici.

Le aspettative del poeta invece sembrano cedere il posto alla delusione nella seguente poesia della leggerezza:

Se dorme dentro bende bombegae
co' la testa in alon fora de seno.
Nel tanto tempo mai se finirae,
sor Tone, 'sta angossa de perversi?
Fane parlar coi òmeni ramenghi ,
che come nu se çerca per parlarse.
Tornar lizieri senza aver possessi
co-i amiçi par l'aria nel levarse.

Si dorme dentro bende infradiciate
con la testa per aria fuori senno.
Nel tanto tempo mai finirà,
signor Tonio, questa angoscia di perversi?
Facci parlare con gli uomini raminghi,
che come noi si cercano per parlarsi.
Facci tornare leggeri senza aver possessi
con gli amici attraverso l'aria nel levarsi.

L'altro (umano) e la sua sfera ,viene qui più apertamente a dualizzarsi.

Da un lato si profila la zona rifiutata, che presto apparirà come zona del loro, dall'altro c'è la sfera del noi, cui appartiene il tu dell'apostrofe.

Il sonno, allegorico, tra le coltri fradice, fa uscire la testa insieme dalle coltri e dal senno (con interessante ed efficacissimo zeugma).

POZZA

La follia di cui si parla è quella che compare in altre poesie della raccolta; insieme angoscia e perversità, le si oppone la leggerezza che è insieme libertà dalla schiavitù economica (ma schiavitù del possesso, con bella e totale inversione di valori) e ricerca del vero prossimo, cioè i 'reminghi' e lontani (con altra inversione e paradosso apparente).

La cifra della leggerezza ricompare poi alle pag. 73 e 79, *Larga veronica* e *No passar segno*, entrambe le volte nel v. 4, associata al tema della morte, o della Morte, di cui diventa appunto un epiteto (*Col tagio de l'assal ti va liziera, / tocando in 'ste venete deicate*, cioè: "col taglio dell'acciaio vai leggera, toccando in queste venette delicate", dove l'acciaio sarà certo la fatidica falce). Infine, la leggerezza si ritrova nell'ultima poesia, dove finisce di caricarsi di senso religioso. (v. 5 e 35) esplicitamente, ma in modo implicito ovunque nella poesia (*torno a fiorar de novo dentro l'aria*, v. 22: torno a fiorare di nuovo dentro l'aria; etc.): ovunque qui è parola di voli ariosi e danza e canto.

La leggerezza è un simbolo proprio perché non resta fissa al termine che esplicitamente la designa, ma si presta alle variazioni più diverse.

Una delle più significative si trova a pag. 47, *Tocia el barbusso...*, in cui compaiono i versi del poeta che va in "caorlina", una barca veneziana, verso il cimitero che è sull'isola di San Michele in Laguna, si veda il bellissimo attacco:

Tocia el barbusso scuro la caorlina...

Immerge il mento scuro la caorlina...

i seguenti versi, cantati 'per far dispetto al mal' , male metafisico come si vedrà:

Bèo xe queo che 'a sò divina essenza
no' sposa el natural a la violenza
che lo vorave ongiar ne l'universo

Bello è quello che la sua divina essenza
non sposa il naturale alla violenza
che lo vorrebbe unghiare nell'universo

La leggerezza - caratteristica insieme dell'amore, della poesia, della morte, del fatto religioso - mostra qui la sua antitesi: il basso dove sta il male, di cui è simbolo e sineddoche insieme all'universo inteso come Mondo metafisico.
Da qui cade luce allora sul tema del Mondo, esso pure presente in variazioni, di cui leggiamo a pag. 31 - *Voria parlar col Dio...* - già citata per i primi versi in cui compare per la prima volta Dio con l'articolo:

mì becher che no' campo se no' mazo.
L'ultimo mestier del mazar mi fasso,
e par viver xé cussì de tanti quanti.

io beccaio che non campo se non ammazzo.
L'ultimo mestiere dell'ammazzare io faccio
e così per vivere fanno tutti quanti.

Vivere è dunque uccidere, è questo il senso del tema (che è esso stesso un tema simbolo) del Mondo.
Un tema che si trova isolato, ma anche associato all'altro emblema, che l'io adopera per definirsi, quello del fuoco. Questo compare per la prima volta

nella poesia a pag. 29 - *El star sentè de fassa...* - una delle più riuscite e significative della raccolta, associato al tema della donna e della poesia o arte in generale oltre a quello del tempo:

El star sentà de fassa del camin
a rimediarse senza fin le strasse
pur de veder cossa ne fa el vento,
giovane bea che ti porti el tempo,
fata de sensi, piena de motivi,
scòndite i oci da drio del brasso,
no me vardar 'ste imagini del fogo,
che no le xé par tì che no' xé logo.

Lo star seduto di faccia del camino
a rimediarsi senza fine gli stracci
pur di vedere cosa ne fa il vento,
giovane bella che porti il tempo
fatta di sensi piena di motivi
nasconditi gli occhi dietro il braccio,
non mi guardar queste immagini del fuoco,
che non sono per te che non è il caso.

Che cosa sono quelle (al solito) enigmatiche 'immagini del fuoco' ? La parola 'fuoco' serpeggia per la raccolta (compare per es. subito dopo a pag. 30, *Sentà sora del fogo...*) ed ha dapprima valore di denotazione: il 'camino' , davanti al quale l'io siede, determina la situazione e l'atmosfera che ritroviamo appunto in *Sentà sora del fogo, un fià sopìo* / seduto sopra il fuoco, un po' assopito.

BOZZA

Ma presto i valori denotativi della parola non sono più tanto evidenti; si veda a pag. 40:

Ti, fogo, tì, a slimegar radise,
no ti xé tì quel de rami e de fogie,
e cô el vento el fa andar la luna
e cô 'e nuvole xé ferme che la varda,
se sente, su, d'un fià, cossa xé 'l mondo

Tu, fuoco, tu, a biascicar radici,
non sei tu quello di rami e foglie,
e quando ìl vento fa·andare la luna,
e quando le nuvole son ferme a guardarla,
si sente, su, d'un fiato, cos'è il mondo

Bello l'effetto Magritte, delle nuvole ferme e la luna che si muove spinta dal vento; avremo la stessa inversione dei ruoli tra fuoco e io (che si maschera dietro l'impersonale 'si' in *se sente*), dove chi guarda diventa guardato, nella intensità del momento epifanico e chi è guardato, il fuoco, acquista il ruolo attivo e si identifica piano piano allo io?

Le ultime poesie citate cronologicamente, pag. 30 e 40, sono costruite caleidoscopicamente, con gli stessi elementi di fondo, quasi con le stesse parole (fuoco, vento, luna, mondo), in *Tì fogo, tì* c'è in più solo questo travalicare che fa il fuoco dalla propria sfera oggettiva: viene personificato, apostrofato e quasi sostituito al soggetto che si pone quasi in disparte dietro il 'si' .

BOZZA

L'appropriazione del fuoco da parte dell'io era già avvenuta, comunque, a pag. 35 in *Porca miseria, mare...*, l'unica della raccolta a non avere come base un metro endecasillabico:

Porca miseria, mare,
quanto ve se strucà
contra a mé pare
per 'verme tanto fogo nel costà

Porca miseria, madre,
quanto vi siete stretta
contro mio padre
per avermi tanto fuoco nel costato

Delle 63 poesie della raccolta[68] ben 28 si rivolgono a un *tu* dal referente vario.

Il 'tu' individua spesso l'universo femminile, introdotto dalla *giovane bea* della poesia già citata di pag. 28, giovane non individualmente precisata.

Nella seconda metà della raccolta, a partire da pag. 59 - *Te vegno mì sul fià* - si addensano invece le poesie più propriamente d'amore (in cui Eros spesso si accompagna a Thanatos) in cui compaiono nomi propri (Nena a pag. 60, Marena a pag. 62, Rosa a pag. 70 e poi Ida morta, dalla pag. 73 il cui nome compare, fino a pag. 78).

È proprio in queste poesie d'amore dove compare un 'tu' non meramente giustapposto all' 'io', che dell'io diventa costituente essenziale (come proprio, del resto, voleva la dialogica di Buber, che porta l'io a costituirsi nel tu, umano e naturalmente sopra tutto divino).

[68] Faccio sempre e solo riferimento ad *Osèo gemo* per il momento

A questo proposito, non di semplice comprensione, offro due esempi a mio perere esplicativi:
A pag. 63 Tomiolo scrive:

Come se pianze ben pusai a tì
sfogando queo che ne fa vioenti.
Me supio el naso senza fazoeto,
spetando mi da tì 'e mé paròle,
e 'e giosse marzoine 'e ga la briva.

Come si piange bene appoggiati a te
sfogando ciò che ci fa violenti.
Mi soffio il naso senza fazzoletto
aspettando io da te le mie parole,
e le gocce marzoline hanno la brezza.

L'io attende le proprie parole che verranno dalla sfera del tu, come nella seguente a pag. 64, egli soffrirà se stesso nella mondana carne e nella parola ad essa rivolta (dove certo carne del mondo si potrà leggere in due modi, sia come carne nel mondo che come genitivo soggettivo):

Cô mì te amo tì ti xé più bea,
carne del mondo fata de dolori.
A tì nel dar la vose mé patisso
ti nel sentirte qua sul peto resa.
Se rissa el vento che par lu ne porta
e andemo su pa-l fià del foga vivo.

BOZZA

Quando ti amo tu sei più bella,
carne del mondo fatta di dolori.
A te nel dar la voce mi patisco
te nel sentirti qua sul petto arresa.
S'arriccia il vento che per lui ci porta
e andiamo su per il fiato del fuoco vivo.

E 'io' e 'tu' si uniscono nel fuoco, col che si ha l'ultima apparizione del termine.

Solo due parole sulla sfera del 'loro', cui già ho accennato più su. Essa è la sfera dell'anonimo, della 'gentÈ (termine che torna varie volte), dell'alienazione e della follia, termini che per l'io qui sembrano identici. Ecco un esempio significativo :

Dee gringoe par l'aria che 'e svoeza
i dani no' se conta che 'e fa,
le ghe se loga drento de-a testa
sturbando i sò pensier senza tor fià.
Xé intorno de-a testa a 'sti malai
una zizania de fis-ci e de stornei
che se sente cô i siga nei campiei.

Dei ghiribizzi che per l'aria svolazzano
i danni non si contano che fanno,
gli si nascondono dentro nella testa
disturbando i loro pensieri senza prendere fiato.
C'è intorno alla testa di questi malati
una zizzania di fischi e di stornelli
che si sente quando gridano nei campielli.

BOZZA

La generale alienazione si esprime qui come confusione di suoni che entra ed esce da mente e bocca dei malati-alienati, dove i due organi non a caso sono messi in comunicazione diretta, pensiero ch'è già suono, suono che è pensiero - una identità di interno ed esterno che costituisce una tragica parodia della vita giusta.

3.5 Aqua: un nuovo poema sulla Natura

Il primo libro di poesie veneziane di Eugenio Tomiolo è contraddistinto da una vena di arrovellata religiosità, che si manifesta nelle forme che erano state proprie - come ho già notato - della poesia metafisica del barocco migliore: la ricchezza dei temi più alti, nel loro rispecchiarsi psicologico nell'Io lirico, trovava l'espressione più adeguata nei modi classici del sublime, l'allegoria, l'ossimoro, l'insistita anafora, e, su altro piano, l'invocazione e il lamento; il tutto con un tono arieggiante il salmo, il cui dialogico corrispondente non può essere che l'Uno (e con un vero e proprio salmo si chiudeva questo libro). Viene allora spontaneo chiedersi di che genere e quanta sia la continuità con esso del secondo libro, dall'enigmatico veneziano titolo *Aqua*[69].

Un primo avvio per tale misurazione potrebbe essere l'analisi del ruolo che riveste qui l'io lirico. In *Osèo Gemo*, aveva i caratteri somatici del demiurgo onnipresente (*xé sempre el mi che parla de mi solo*) in modo quasi da oscurare, a volte, il destinatario e vero interlocutore del poeta, Dio stesso.

Sembra qui di avvertire una lotta tra Io e Dio, un'opposizione difficile da abbandonare.

[69] *Aqua,* Milano, Libri Scheiwiller, 1991

Comunque, tra Io e Dio veniva ad inserirsi il mondo e la vita, sentita più come una diatesi dell'Io, il quale ne percorreva le vicende immerso in situazioni essenziali, espresse con verbi coloriti e movimentati, come il vogare, il costruire (il vascello-altare), il godere vario delle fragranti gioie del mondo.

Di fronte alla ricchezza del vivere mondano, rispecchiata da *Osèo Gemo*, *Aqua* presenta, a prima vista, una chiusura d'orizzonte: uno solo dei temi principali del primo libro, permane nel secondo: l'amore; e vi permane, del resto, sublimato in Amore con la maiuscola, dell'Amor Dei.

In *Aqua* le varie figure femminili (tra cui spiccava quella della moglie Ida) di *Osèo Gemo*, confluiscono in un generico *dona* (donna), senza connotati individuali, mentre il Tu del dialogo o ha come referente lo stesso Io lirico (il dialogo ha ormai natura di monologo) oppure è pronto anch'esso a sublimarsi nel Tu.

L'Io vivace e mobilissimo del primo libro aveva trovato la sua più adeguata espressione allegorico-metaforica nell'elemento del fuoco, elemento non a caso là dominante; nel nuovo libro il fuoco, non certo scomparso (si vedano, ad esempio, le ultime poesie), assume un significato e una funzione diversa.

Esso, con gli altri elementi della cosmologia del poeta, terra, acqua, aria, viene a dare vita alla sostanza di un cosmo che è la carne stessa che costituisce l' io, il quale espande i propri confini a contenere, per esempio, come nella IVª poesia - *«Go cape sante, vèrzime la porta»*[70] - il grande paesaggio lagunare, dai delicati toni impressionistici (*le vele panse*, le panciute vele) oppure, come a pag. 54. - *Sì la poesia se mostra sempia e*

[70] *Aqua,* pag. 20.

grama - , si trasfonde nell'universale armonia del cosmo, nell'armonia divina.

L'idea globale di armonia naturale e divina è secondo me ben evidenziato nel testo di pag. 62:

L'odor dei mosti co' l'odor dei morti,
I xe mediai dal fior del grisantemo.
Ne riva al lobo spolvarià de bruma,
Ligandone a la tera che savemo,
'l campanelo del passar del treno.
Co' un fil de erba ai lavari e recia al vento
El venezian vegnuo da aqua e çielo,
El çerca da la tera el nutrimento.

Un testo emblematico di *Aqua*, che si discosta da quanto osservato finora e che De Faveri non menziona nella sua puntuale prefazione al volumetto, è la poesia di pag. 66:

Mi 'sti poeti çerto no-i sachezo,
El me vien dal dentro quel che go
Pochi ghe ne conosso e cussì tanti!
I vogio lesar tuti che magàri,
Uno che me someggia el ghe sarà
Che come mi, el gabia visto el poco

Tomiolo non saccheggia gli altri poeti, famosi più di lui e certamente più affermati, non cerca ispirazione, la sua poesia gli scorre nel sangue e esce così, prepotentemente sulla carta, legge, studia (Loi ha già testimoniato a

sufficienza quanto Eugenio Tomiolo fosse affamato di sapere) cercando qualcuno che come lui abbia conosciuto e riconosciuto *el poco,* quel poco che basta per rendere una vita meravigliosa, per essere amati, dal proprio amore (cfr. pag. 90, v. 1) e da Dio (pag. 90, v. 7).

Il concetto di amore universale che rende perfetta la nostra tappa terrena è visibile chiaramente anche a pag. 46:

Come Signor che ti ti va da solo
Cussì xe 'l to mschin qua zo da basso
Che 'l va restando dentro l'aura Tua
Solo cussì lu 'l gode el refrigerio
Solo cussì lu 'l gode To consolo,
Nel star ne l'ombra Tua lu qua da solo.
El sente che lo tuca la To Grazia
E la virtù festante lo desfassa,
Tanto el capisse che la so fame el lassa.

Il misero che vive quaggiù vive all'ombra del Signore e solo grazie a Lui gli è possibile una quotidianità terrena piacevole, solo affidandosi al Signore è in grado di stare solo sulla terra, c'è la Grazia divina ad accompagnarlo e inoltre lo riempie in modo così straordinario che persino la fame, e con essa ogni desiderio, lo abbandona consentendo così una sorta di vita ascetica.

Tomiolo però non è un asceta anzi, gli è sempre piaciuta la vita vera:

Cossa me piase el losmarin che bogie
Con altro aroma de verdura fresca,
El porta tante storie ne le stope

BOZZA

Del me marin, de squeri de legnami,
Profumi de balconi de modesti
Cò done cantariole e dogarine
Che ga le case lustre come el pesse...[71]

È in testi come questo che si percepisce anche il lato più vero di Tomiolo, l'uomo, non il poeta o il pittore: la realtà quotidiana che egli ha vissuto si legge chiaramente in questo testo, c'è tutta la sua vita, gli odori di cucina, i ricordi dell'infanzia, il ricordo vivo di Venezia, amata fino all'ultimo giorno ma lasciata a malincuore troppo presto, coi suoi balconi aggrappati sulle Calli e colorati dalle voci di donne canterine e maliziose che tra un pettegolezzo e una pentola di minestra hanno il tempo di tirare a lucido le loro abitazioni...lucide come il pesce! Solo un uomo *marin* poteva usare tale similitudine...

BOZZA

[71] op. cit. pag. 45.

Figura 1: Aringa, 1975. Olio su carta tela, 51x71,5

Figura 2: Verza-Finestra, 1977. Olio su tela, 90x70

3.6 Farse la luna: Ti xe vegnuda zozo par la strada na poesia vera, e nuda te vardava...

Ho scelto come titolo di questa ultima parte l'incipit della lirica a pag. 18 in *Farse la luna* perché mi sembra una vera dichiarazione di poetica di Tomiolo, una dichiarazione che così schietta e spontanea ancora non si era vista.

La poesia recita:

Ti xe vegnuda zozo par la strada,
na poesia vera, e nuda te vardava...
Ti me par fata e za desmentegada.
Cussì se fa el destin e no dà dogia.
Vago col vento e taso quando el cala,
va ogni sentimento a la ventata
e cussì tuto par se no se vede,
come xe i fati che nel farse muda.

Sei venuta giù per la strada
una poesia vera, e nuda ti guardavo...
Così si fa il destino, e non da sofferenza
Vado col vento e taccio quando cala,
ogni sentimento va con la ventata
e così tutto anche se non si vede
come accade ai fatti che nell'accadere mutano.

BOZZA

Mi pare un testo appropriato per avviarmi verso la conclusione di questo lavoro, in queste righe è racchiusa tutta la poesia di Tomiolo. Il poeta si imbatte nella poesia come in un apparizione, non la cerca, la incrocia come un fantasma per strada e rimane lì a guardarla ammaliato ma nell'esatto momento in cui la contempla e la comprende essa sembra gia dimenticata, di qui l'esigenza di scrivere.

Bella l'immagine dell'andare col vento, Tomiolo ha caro il mare e care le barche - soprattutto a vela, ricordiamoci dell'impresa di Riva Trigoso - e non si fa sfuggire occasione per rammentarci le sue passioni, i suoi ricordi di bambino e l'amore smisurato e immutato nel tempo per Venezia.

Il poeta si muove sospinto dal vento, compone accompagnato del vento e non appena esso cessa anch'egli si ferma e così i sentimenti, come fossero vele asservite alla folata di vento. Ogni aspetto della vita è mutevole come la poesia e i fatti stessi della vita nel momento in cui capitano stanno già cambiando. Proprio perché le cose mutano nel momento stesso in cui avvengono è bene, secondo il poeta, vivere serenamente senza avere alcuna aspettativa positiva; sembrerebbe un pensiero profondamente pessimista ma in realtà, secondo Tomiolo, è questa la via per vivere contenti:

Mi no go gnente e so de pochi schèi
e co' camino no go fermo el passo;
vogio cantar, ma me go poca vose
strete de colo go tute le camise,
el sangue el bate ne la testa voda,
galine che starnassa xè el pensier,
me frua la costa el respirar ansioso,

BOZZA

gnente de bon me speto e son contento.[72]

In queste righe oltre alla "ricetta personale per la felicità" vediamo anche una sorta di autoritratto in poesia, Tomiolo ci descrive i suoi difetti fisici, non ha fermo il passo, ha poca voce, il respiro affannoso gli crea fastidio, le camice sono tutte terribilmente seccanti così strette sotto la gola, è uomo di pochi beni materiali, gli pare anche di non aver più pensieri, qui pochi - a suo parere, io non sono d'accoro, a 83 anni è stato capace di scrivere versi così! - che gli restano li paragona allo starnazzare incessante delle galline ma non si aspetta niente di buono e per questo qualunque cosa venga è gradita e fonte inesauribile di gioia. Nella sestina di pag. 114 leggiamo la prorompente forza della poesia di Tomiolo, capace di versi ricchi di significato, concluso e metaforico. È evidente il rispetto del nesso tra parola, emozione, cosa e devozione al mistero:

Me vegno per canal, do remi in crose,
premando nel ciaror de la giornata
co' dosso el ricordar ombrìe amorose.
No piove pian la polvare su tuto.
Quelo che verze, dopo ancora sèra,
vogo vardando cossa xè che 'l sia

Leggiamo in questi versi la modestia e il coraggio e insieme la delicatezza dell'avvicinamento alle forme con la speranza di trovarvi o far presentire quell'Essenza che il maestro Dante giudicò imprendibile: «Oh quanto è corto il dire, e come fioco..».

[72] Farse la luna, pag. 22

Tomiolo concepisce la poesia nell'intimo congiungimento con quelle forme che di per sé non reggono il supporto della parola: quasi una *fonia*, certamente una impotenza tecnica rispetto al sentimento che ci attraversa. La poesia è dunque tramite alla realtà e l'immagine è allegoria (pag. 31):

El mondo xè pitura e mì ghe stago.
No importa cossa el veda, cossa el fassa
sto me penelo desfinà da l'uso.
Vardo natura farse allegoria
che la se volta par mostrarme el viso

Vediamo in questi cinque versi la vera scelta artistica di Tomiolo, il suo mondo è la pittura, il mondo è pittura (in una visione Platonica di mondo come copia delle Idee) e non importa cosa il pennello traccia sulla tela né se ciò che è il dipinto corrisponde alla realtà ma quello che il pittore dipinge è manifestazione allegorica della natura, non per scelta dell'artista ma per scelta stessa della Natura che si offre come musa e come modella.

BOZZA

3.7 El mondo xè pitura: conclusione attraverso alcuni inediti e alcune tele di Eugenio Tomiolo

El mondo xè pitura è il titolo scelto dall'Editore Perosini per la raccolta poetica che Tomiolo ha pubblicato nel '96 e nella quale, oltre ad una scelta rappresentativa delle poesie già pubblicate di Tomiolo, si possono leggere alcuni nuovi componimenti.

Il primo che vorrei analizzare e che secondo me si ricollega in maniera più profonda al titolo anche se apparentemente è uno dei testi meno lirici fra i dodici inediti, recita:

Otranto, gera alto canal in mar
a incrosar onde, che mole se basava.
Nero el pareva e vio'la e blu el gera.
E mi vardava da piere quadre in tera,
tre pessi bianchi su l'ocra del mureto.

Mi pare che questo testo rappresenti un esempio di *poesia visiva*, Tomiolo ci dipinge con le parole una cartolina del Canale d'Otranto, colori che si incontrano e incantano, forme molli e quadre a farsi compagnia, la natura sullo sfondo a farla da padrona, il mare e i pesci simbolo di molta pittura di Tomiolo da sempre attratto dal fascino fecondo del mare e dal significato esistenziale-simbolico che esso ha nella sua vita. Anche nella sua pittura il

mare e la speranza della terra sono due motivi centrali, in questa armonia fra l'*in sé* e il *fuori di sé* sta il segreto dell'intuizione delle più semplici ed intime empatie formali. Tomiolo dipinge e scrive ciò che vorrebbe respirare, tutto ciò che i padri hanno vissuto e lavorato[73], ciò che le generazioni precedenti hanno respirato, dipinto, penetrato con fatica e con passione. Dipinge, nei versi precedenti lo fa con le parole, ciò che egli ha acquisito con la sua storia, la sua esperienza di vita: il suo mare è la laguna di Venezia e del *tonalismo* dei pittori veneziani, egli lo possiede nel suo cuore e nel ricordo e anche di fronte al mare di Puglia, il ricordo dell'infanzia suscita un'emozione talmente grande e forte da dover mettere i colori sulla carta insieme alle forme che egli ha in mente.

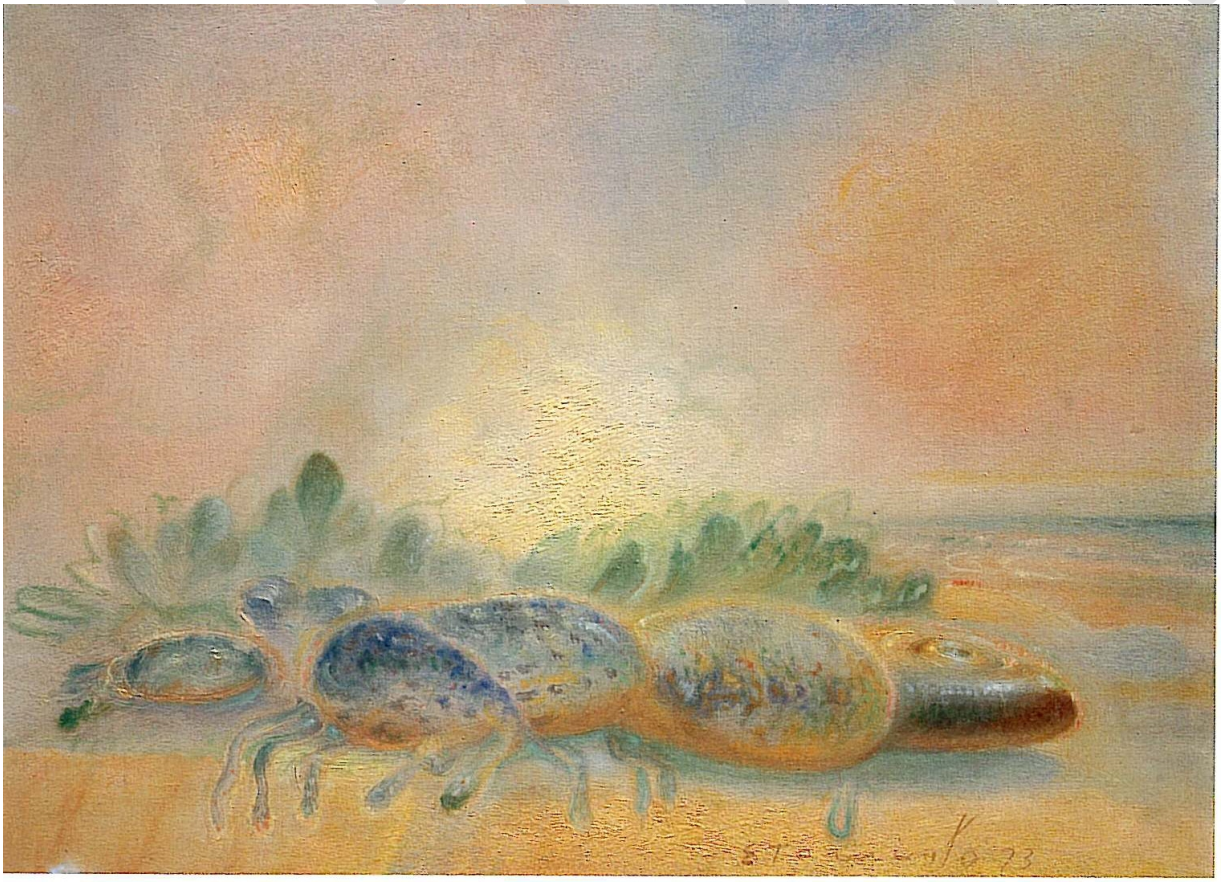

Figura 3: Natura morta-Pesci (Mare), 1973. Olio su tela, 50x70

[73] cfr. a questo proposito gli ultimi vv. di *Gh'è nei to grandi*...di Noventa, OC 1, pag. 49.

Penso che lo stesso Tomiolo intendesse in parte questo quando scrisse *El mondo xè pitura*, per la sua sensibilità, poesia e pittura sono arti complementari; la poesia però in vecchiaia lo ha accompagnato con amore, quasi fosse, seconda solo a Ida, la donna della sua vita, tant'è che nei momenti di tristezza o difficoltà egli la invoca, al modo degli antichi aedi che pregavano la Musa:

Ma se te fulmina el pensier, se giazza tuto.
Cussì mi gero triste e dèsso manco.
Ma ti Poesia, che mi, che tanto amo
parchè no ti vien più de qua a trovarme...
Fasso sti me lavori co' le man
e sempre tegno recia a la porta.
Torna a trovarme, dai dame respiro,
che mi te vogio un ben che quasi smoro.
Ti che ti da ne l'imperfeto el dono...

In questi versi vediamo nitidamente l'esigenza che Tomiolo ha della poesia, lo vediamo lavorare con le mani, dedito alle sue tele o ai suoi legni, ma con la testa sempre pronta a ricevere nuova ispirazione, dono bellissimo nell'imperfezione della quotidianità. Ancora nell'ultima lirica della raccolta[74] leggiamo:

Sta basso omo e cura el to savor
state contento se la vien Poesia

[74] pag. 140, *El mondo xè pitura*, Perosini Editore, Verona, 1996.

questo xè il segno che la te vol ben.
Sogna de 'ver el verso ne la man
ti non scavar, ti non ti ga la sapa
ti ga galezo, vate contentar.

Torna ancora in questo testo il caro tema della leggerezza che qui viene mostrato non più col termine proprio di *lisiero* ma con *galezo,* il galleggiamento, che ci riporta sì al tema amatissimo dell'acqua ma ci ricorda al contempo la vaghezza dell'uomo sulla terra. É estremamente utile a questo proposito la parte finale dell'introduzione di Loi a proposito di

Lisiero come un 'alega xe 'l cuor mio
e più de la gioia xe lisiero el çielo

Dice il poeta milanese: «Torna evidente in questi versi di *Aqua,* la tradizione, e torna Noventa, nella consapevolezza del rispecchiamento della poesia nell'informe segno di una Grazia oggettiva e cosmica di cui il poeta è voce balbuziente pur se necessaria. C'è una vocazione alla santità che stride col naturale muovere del poeta e dell'artista. Non siamo più nel campo dell'estetica ma nel vuoto della religione. È la rimozione del campo romantico per riabbracciare l'antica vocazione al sacerdozio, al fare il sacro: mettere l'estetica ai piedi della santità, a testimonianza di un destino sacro degli uomini».[75]

La santità di cui parla Loi e la religiosità preconfessionale che secondo Franco Brevini avvolge tutta l'opera di Tomiolo è ben evidenziata in tanta pittura anche:

[75] pag. 9, op. cit.

BOZZA

Çento poesie xe poche par un morto
che 'l ga de squasi i manchi che go mi.
Çento poesie xe poche par un morto.
Poco ghe resta de le so richesse
sel ga vissuto sbalià, xe come forse...
Çento poesie xe poche, deme fido!
Anca le piegore le xe tute morte
i gà tagià 'l gargato una a una!
Gninte; go visto cresser so'lo erba
solo de erba vu vedè far prà.

Figura 4: Ecatombe, 1954. Olio su tela, 75x106

Nel saggio introduttivo di Roberto Tassi al catalogo Mondadori del 1991 in occasione della mostra di Eugenio Tomiolo tenutasi a Milano presso lo studio d'Arte 111, intitolata *Un'epopea del quotidiano,* ho letto parole molto belle circa l'ispirazione artistica del nostro artista che possono aiutare nella comprensione della sua opera: «non che Tomiolo voglia rifuggire dal dramma, e a volte anche dal tragico, che l'esistenza e la verità delle cose in abbondanza contengono e producono; non che si voglia nascondere o esimere dal denunciare. Ma lo fa con quella malinconia, alta e sottile, che distende a volte sul reale, delicatamente avvolgendolo; e lo fa con una presentazione allegorica. Basterebbe quell'intensa meditazione sulla morte, a suo modo religiosa, che è *Cranio-chiodi* del 1965 (...) o *Ecatombe* del '54 e quell'altra serie impressionante delle *Carni macellate.*

BOZZA

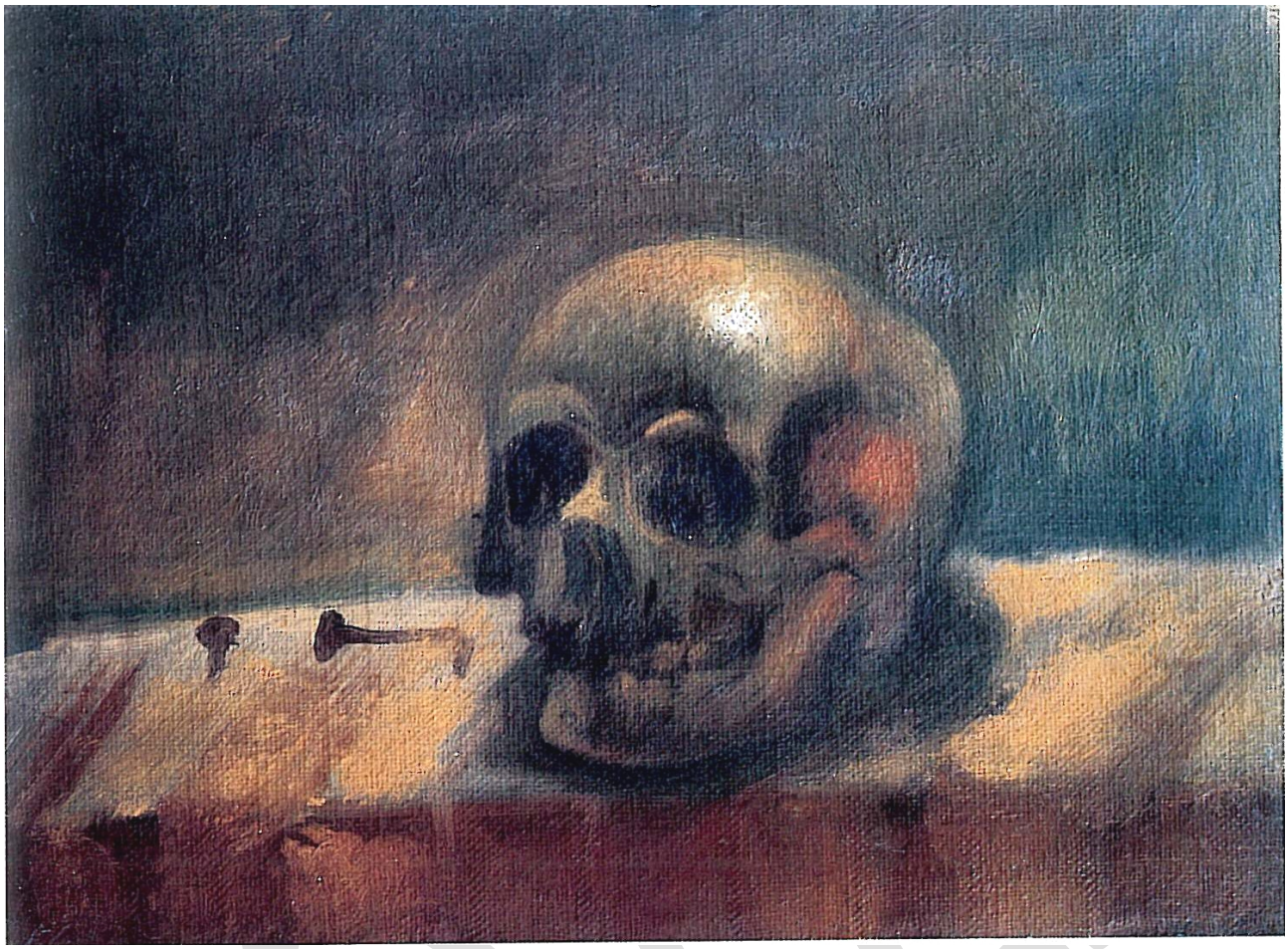

Figura 5: Cranio-chiodi, 1965. Tempera su carta tela, 37x49.5

Figura 6: Carni macellate, 1959. Tempera veneziana su tela, 65x46

Il senso del tempo, della morte, della corruzione, della necessità di uccidere, scorre entro questi quadri, ma sempre con quel modo poetico di vedere, di interpretare, di sentire che non giustifica ma riscatta, è un pegno positivo alla continuità della vita. Poiché un'altra pietà, un'antica accettazione lo sostengono e lo nutrono».[76]

Tomiolo è un poeta, non soltanto per queste caratteristiche della sua pittura e nemmeno nel senso idealistico per cui tutti i pittori possono esserlo, è un Poeta nel suo rapporto con la realtà e nel suo rapporto con l'arte e nel modo che ha scelto per farla. In lui c'è un rapporto con la vita che prescinde da ogni fine, utile, schema e costrizione, utopico forse, libero nella sua complessità, immediato, sensibile, fanciullesco e fluttuante, sempre pronto ad essere trasferito in una simbolizzazione, in figure di allegoria, di copertura o di metafora, sia nel dialogo, che nella vita, che nell'immaginazione pittorica: quindi al di là dell'arte.

Questi rapporti non sempre tranquilli tra lui, la vita e l'arte hanno contribuito a far sì che Tomiolo restasse sempre a lato e ad essere nei confronti dei movimenti culturali sempre un po' in anticipo o in ritardo, a vivere cioè poeticamente il proprio tempo essendo al contempo vissuto poeticamente dal tempo.

In occasione poi della presentazione della mostra "*Pane e pesci"* tenutasi a Porto Viro (Rovigo) nel 2003 in località Ca'Cornera - stazione di sosta nel Delta del Po - in memoria del pittore morto da pochi mesi, è stata stampata una pagina promozionale nella quale è pubblicata una intera conversazione

[76] Catalogo Mostra Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991, pag. 14.

personale tra Loi e Tomiolo; fu lo stesso Loi a inviarne il contenuto agli amici di Ca'Cornera in luogo del "solito" prologo.

La conversazione che riporto nelle pagine seguenti è una sorta di abstract delle idee di Tomiolo sulla sua arte, secondo lo stesso Loi queste spiegano in parte l'esclusione dell'artista dal cosiddetto "mercato":

Franco Loi (FL)> Tu parli sempre di "forma formante". Cosa significa?

Eugenio Tomiolo (ET)> La forma formante è la verità della maschera della gestualità, è l'elemento che promuove la gestualità. Il manierismo di tutti i tempi, in particolare quello contemporaneo, confonde la banalità del gesto con l'impulso che lo promuove. Identifica il gesto con la sostanza della cosa. Io invece considero il gesto una conseguenza di una forma anteriore.

Il fatto è che riesce più facile testimoniare la gestualità che la forma formante, trattandosi nel primo caso di quantità e nel secondo di qualità.

FL> Ma non somiglia molto ad un'entità spirituale questa tua "forma formante"? Non ti sembra di entrare in un argomento religioso?

ET> Io non uso termini caduti in prescrizione per l'abuso che se ne è fatto.

La parola "spirito" non mi piace. D'altra parte, ciò che non è religioso è menzognero. E possiamo anche dire che la religiosità è un lusso: è il lusso dei pochi, è l'unica aristocrazia del reale. Chi non ha religiosità è un paria, non tanto davanti a Dio o ai preti, quanto davanti a se stesso. Tintoretto fece scrivere sulla propria porta: "Habi religione".

FL> Lasciamo pure da parte lo "spirito". Ma ciò che dici rischia di configurarsi come puro simbolo.

ET> Mentre i simbolisti usano del simbolo per fare arte o poesia, il poeta, l'artista, trova il simbolo nel reale. Cioè, l'artista si mette dopo la creazione. In verità la "forma formante" è la reazione dell'individuo al cosmo, la risposta all'universo. E d'ora in avanti, non userò più la parola *artista* ma *poeta.*

Il poeta è l'unico uomo che non è mai solo; è sempre in compagnia. Di che cosa? Non si sa di che cosa. Tutta l'attività del poeta consiste nel cercare di dare un nome al "*Chi"* o *" Che cosa"* che l'accompagna. Quindi diciamo che il poeta ha il dialogo e non il soliloquio. Sono i materialisti che hanno soliloqui. Sono chiusi nella materia e si sentono disperati.

FL> Marina Cvataeva ha scritto: "La poesia è come un'ossessione….. Qualcosa o Qualcuno dentro di me vuole essere".

ET> Io queste cose non le so. Ma so che il poeta si riferisce sempre a un ordine preesistente.

FL> Riprendi dunque ciò che diceva la Bibbia e sottolineava Benjamin: "Tu uomo darai un nome alle cose".

ET> Il nome viene dato in quanto un uomo si mette in rapporto con l'ordine, quindi con la propria compagnia, il Verbo. Se no trova il caos, trova il disordine, aderisce al disordine in atto, e qui finisce il suo compito, non è più poeta.

FL> Ma perché non parliamo un po' d'arte?

ET> É la stessa cosa. Un artista che non è poeta è un pessimo artista.

FL> Sì, è vero. Ma dietro le diverse arti c'è un diverso mestiere.

BOZZA

ET> Tuttavia non è il mestiere che qualifica l'opera, anche se non esiste opera senza mestiere. Dietro il mio concetto di *forma formante* c'è l'amore per la verità, il contatto con l'ordine preesistente, la consapevolezza del dialogo con l'ignoto. Il mezzo artistico è tale per cui l'emozione falsa risulta falsa. Il falso si rivela per falso. Nemmeno la tecnica, l'astuzia, l'abilità nel costruire possono nascondere la falsità. Sono stanco di vedere gente che si camuffa a livello del sentimento. La gente uccide il proprio sentimento fingendo che non sia importante e quindi vivendo l'inferno.

FL> E che ne dici dell'arte moderna, che privilegia il pensiero e la cultura libresca?

ET> L'arte moderna non esiste mai. Giacché ciò che proviene dalla moda interessa soltanto la morte. Il nostro tempo è sommerso dalla moda perché l'uomo non ha il coraggio di esporre se stesso, cerca sempre fuori di sé il conforto degli altri, del successo, del potere- tutti elementi sostitutivi di quel *Chi* o *Che cosa* con cui il poeta dialoga.

FL> Ma ciò che proviene dalle convenzioni è oggi in grado di raggiungere l'intera società e di isolare i poeti. Non era mai accaduto in passato un simile imporsi della quantità sulla qualità.

ET> Sì, si sta affermando un senso della storia che è soltanto sovrapporsi delle mode. Il tutto sostenuto da un altro mito del tempo: la razionalità. Si pensa che le riflessioni attorno a una moda decaduta possano costituire la base di una nuova moda. Non si fa mai caso che l'arte e la poesia che i posteri onorano non corrispondono necessariamente con l'arte e la poesia che al loro tempo furono moda.

Si costruisce una moda sempre su ciò che è passato o morto, mai su ciò che vive.

FL> Dice Sartre: "La letteratura è un immenso cimitero". Che ne pensi delle avanguardie?

ET> Ciò che viene definito *avanguardia* al tempo delle vere avanguardie non era onorato né capito. La poesia e l'arte, in quanto tali, sono sempre avanguardia. Si tratta soltanto di continuità delle istituzioni. L'estetica e il manierismo nascono dopo il '500, dopo l'affermarsi della centralità di alcune istituzioni. Quando si istituzionalizza, l'avanguardia è già retroguardia. Tutto ciò che diventa canone si oppone al fermento della verità vivente. É dallo stabilirsi di un canone che l'arte e la poesia si contrappongono alle mode, divengono il paradigma di ciò che fermenta e vive al di fuori delle convenzioni.

FL> Parlami un po' della tua arte.

ET> Come si può parlare dell'arte. Ero bambino quando con mio padre andai a vedere l'Assunta ai Frari. Mi colpì qualcosa che mi sovrastava . Non era solo il colore . Pochi giorni prima, passando dal Canale della Giudecca, quasi allo squero di San Trovaso -alle Zattere per intenderci- vidi una barca appena dipinta di bianco fresco… Dondolava sul verde marcio dell'onda e mi sembrò un'apparizione… Ecco, il mistero di riproporre quell'emozione mi ha perseguitato per tutta la vita.

FL> Ma come affronti un quadro?

ET> Mi credi se ti dico che alla mia età non lo so ancora?

Ogni volta è come la prima volta. Hai guardato qualche volta i tuoi bambini disegnare? Io vorrei saper fare come loro: si mettono lì partono da un punto qualsiasi e percorrono il foglio coi segni. Sono i segni della loro visione . Noi invece abbiamo la testa piena di cultura, di spazi, di filosofie, di intenzioni intelligenti, di soluzioni formali… Lasciar fluire la forma è facile e difficile. É come un atto amoroso: lo fai e basta. Dietro quell'atto c'è tanto lavoro e tanto studio. Ma l'atto è gratuito. Non si sa nemmeno da quale parte di noi possa venire. Per questo parlo di *forma formante*, qualcosa che è già dentro di noi e in un modo inesplicabile alla nostra ragione si manifesta in un'immagine o una parola o una sequenza di suoni.

BOZZA

3.8 Le pitture di Eugenio Tomiolo

Alcuni esempi di colore-luce, di emozione e di forma formante

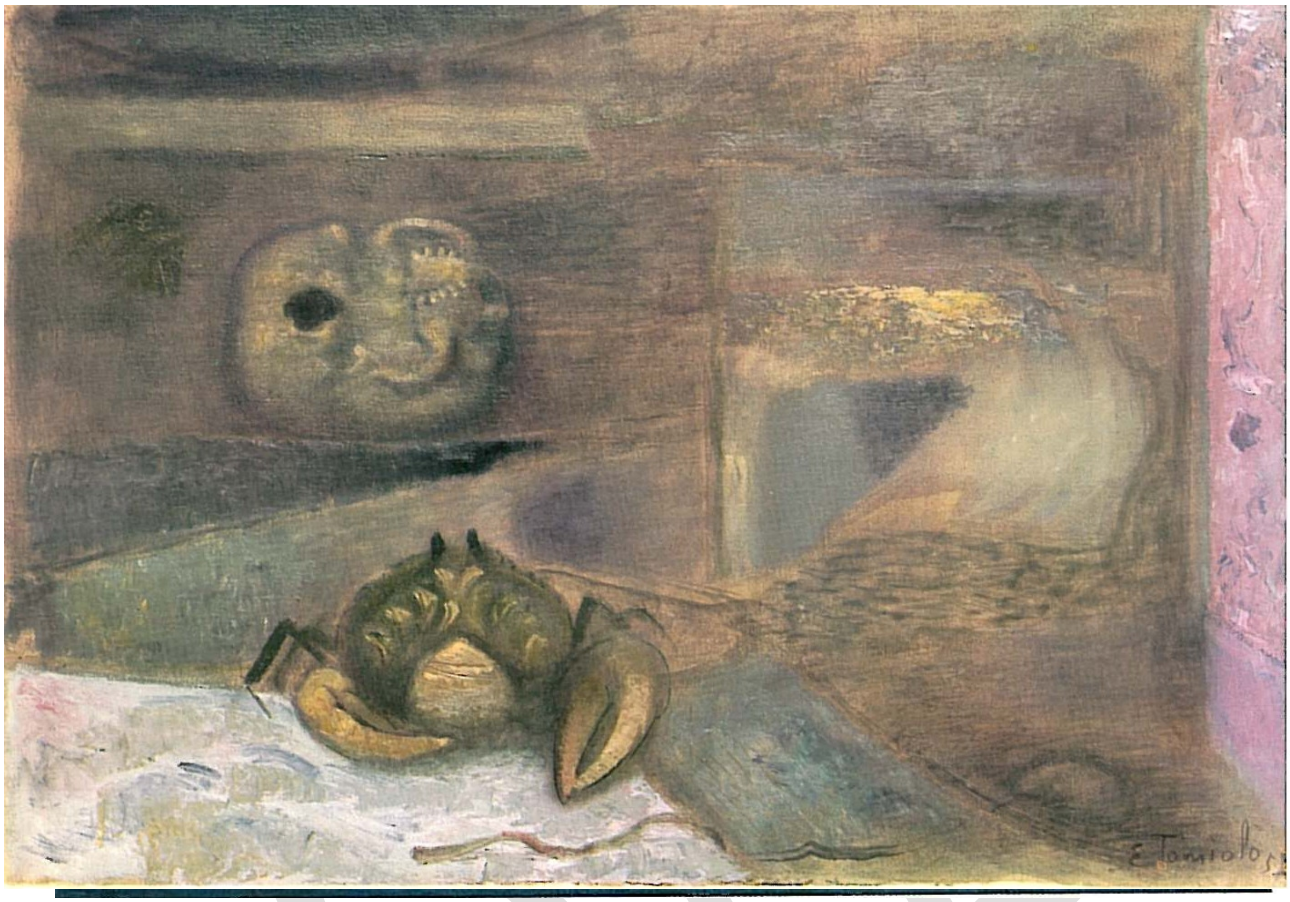

Figura 8: Eterno poetico. Natura morta-Paesaggio, 1987. Olio su tela di lino, 43x70

Figura 9: Maga pescatrice, 1988. Olio su tela, 88x125

Figura 10: Esempio, 1944. Olio su tela, 21.5x 21.5

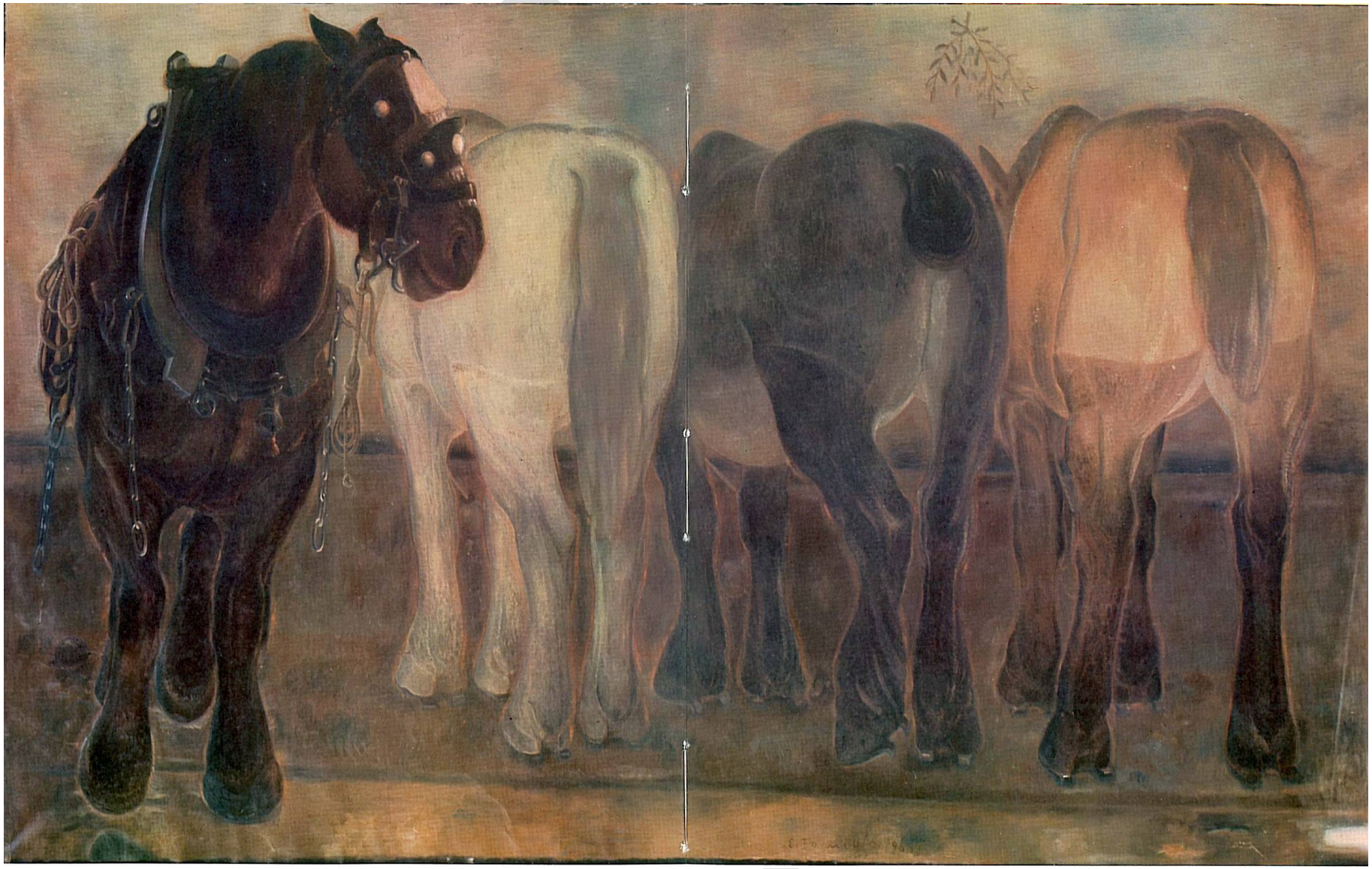

Figura 11: Cavalli, 1966. Olio su tela, 310x170

Figura 12: Grande astice, 1962. Olio su tela, 49x85

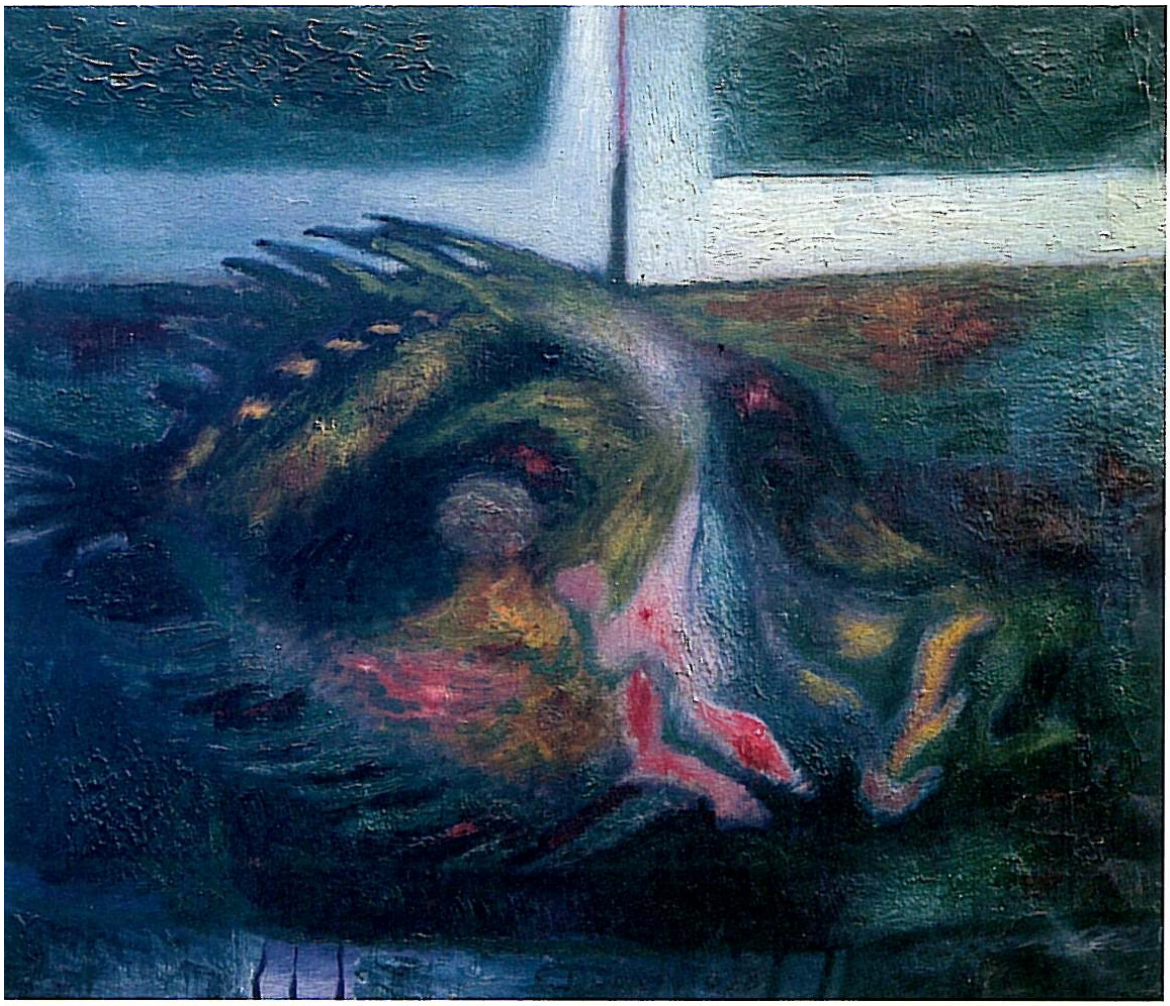

Figura 13: Pesce San Pietro-Finestra, 1958. Olio su tela, 45.5x58.5

Figura 14: Paesaggio della bassa veronese, 1960. Olio su tela, 70x49

Figura 15: Paesaggio veneto, 1962. Olio su tela, 195,5x97

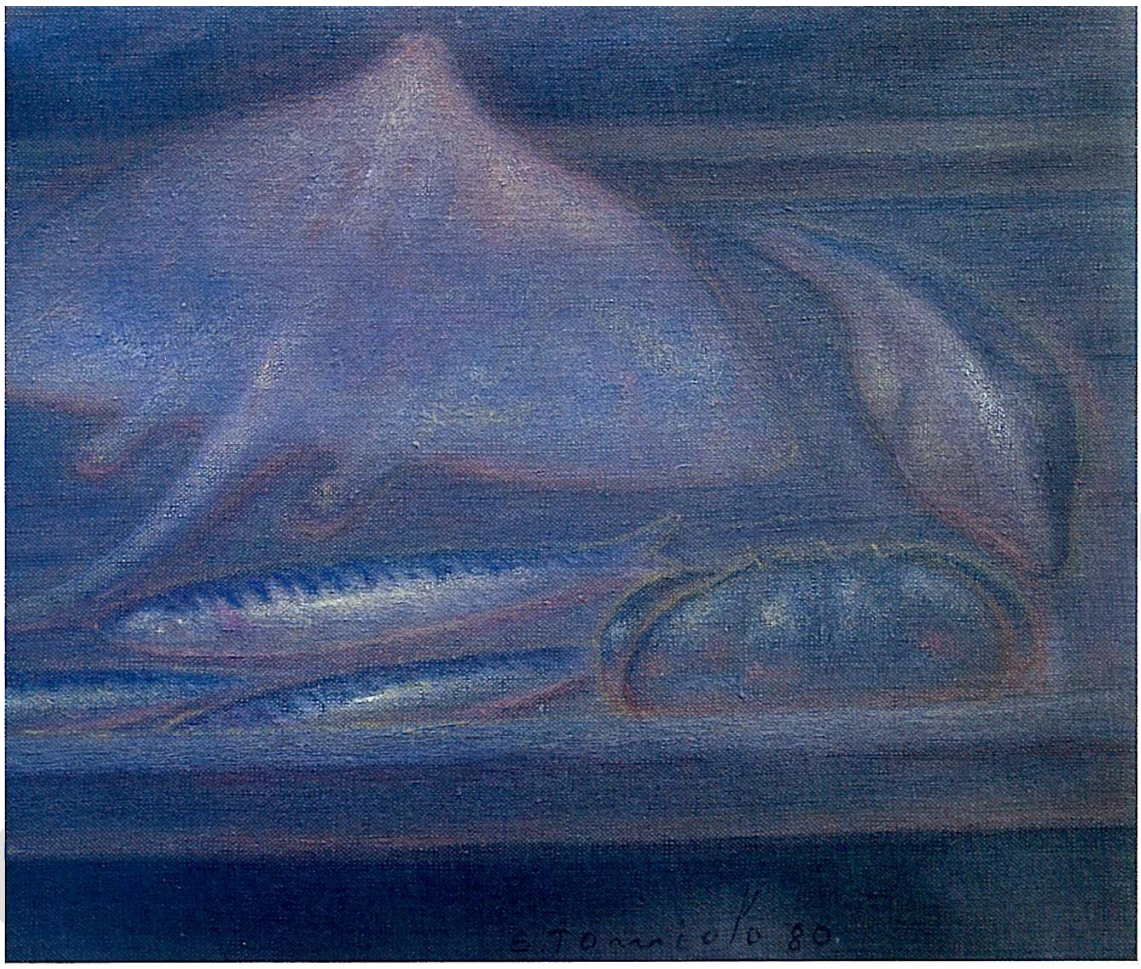

Figura 16: La razza, 1980. Olio su tela, 43.5x57.5

Figura 17: Sul Sile, 1971. Olio su cartone, 50x70

BOZZA

Figura 18: Naufragio, 1943. Tempera veneziana su tela, 60x60

Figura 19: Indagine sulla croce, 1966. Olio su tela, 129x79

Figura 20: Disegno per Ecatombe, 1938. Punta secca, 49.2x29.5

BOZZA

Figura 21: Manifesto pubblicitario della mostra del 1951 presso la Galleria S. Matteo a Genova.
Birolli ne curò la presentazione. L'iscrizione di fianco al disegno di Tomiolo è autografa

BOZZA

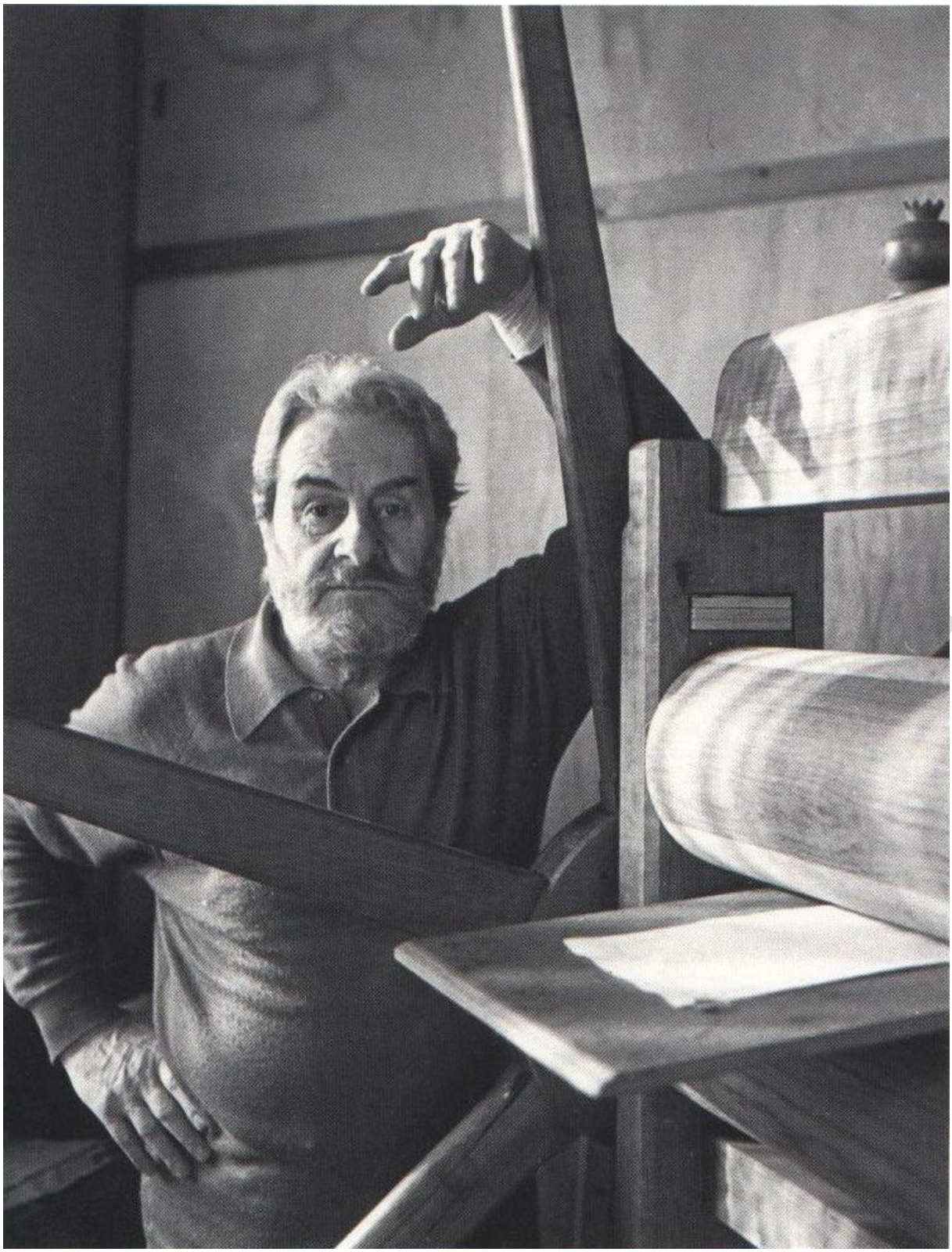

Figura 22: Eugenio Tomiolo al lavoro, inizio anni ‘90

Conclusione

Vorrei concludere questo lavoro citando una poesia di Giacomo Noventa:

Fra un sogno e l'altro me son svegià.
'Na lodola canta, stanote.

Lontan xé ancora el nascer del sol,
Lontana, oltre i sogni, la sera.

E una lodola canta.
O vose del giorno... e doman...?[78]

Ho scelto questo testo per avviarmi verso la conclusione perché mi sembra adatto alla situazione in cui mi trovo. Ho analizzato Noventa, le sue opere in prosa e i suoi testi lirici in dialetto veneziano per avere poi modo di dare luce alla figura di Eugenio Tomiolo, l'ho fatto con passione nelle pagine precedenti con la speranza di riuscire a rendergli un po' di gloria. Mentre scrivevo pensavo di riuscire, ora giunta alla fine il dubbio mi attanaglia ed è come svegliarsi nel cuore della notte interrompendo un bel sogno...L'allodola canta, con la sua voce melodiosa, sarà portatrice di buona novella o di sfortuna? Non lo so ancora, l'alba è lontana, la sera di domani ancor di più...

Penso che l'arte di Tomiolo meriti di essere apprezzata e conosciuta soprattutto, lui si è tenuto spesso lontano dai canali della propaganda, per scelta di vita ma anche fortemente per scelta artistica. Le sue tele, le sue poesie sono una *confidenza* che ci ha fatto, e le confidenze si fanno ai buoni amici. Spero con queste pagine di avere destato un po' di curiosità,

[78] OC 1, pag. 46

BOZZA

ovviamente anche di interesse nei miei lettori, augurando loro di trovare in lui lo stesso sentimento, la stessa passione che mi hanno spinta a percorrere questo sentiero ancor poco battuto. Ringrazio Giacomo Noventa, per avere aperto la strada alla poesia dialettale veneta contemporanea, con lui Zanzotto e Marin, autori appassionanti e delicati ed infine con grande dolcezza lo zio Enio per essere stato l'uomo che abbiamo amato fino all'ultimo istante.

Bibliografia

Volumi e Saggi

NOVENTA G., *Opere Complete* in 5 voll. curati da Manfriani F., Venezia, Marsilio, 1986(vol. 1; *Versi e Poesie*), 1987(vol. 2; *«Nulla di nuovo» e altri scritti 1934-1939*), 1988(vol. 3; *«Il grande amore» e altri scritti*), 1989(vol. 4; *«Dio è con noi» e altri scritti*), 1990(vol. 5; *«Il Castogallo» e altri scritti*).

FORTINI F., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.

DEL NOCE A., *Il suicidio della rivoluzione*, Milano, Rusconi, 1992.

URGNANI E., *Noventa*, Palermo, Palumbo, 1998.

MONTI R. (a cura di), LUTI G. (prefazione di), *Solaria ed oltre*: *la cultura delle riviste nelle lettere di Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Gino Ca'Zorzi (Giacomo Noventa), Giansiro Ferrata, Raffaello Ramat* , Firenze, Passigli, 1985.

AA.VV., *Gli anni di Solaria*, Verona, ed. B&Gi, 1985.

BARGELLINI P., «Il Frontespizio», fascicolo di gennaio 1938pag. 25 e segg.

FORTI M., *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia, 1971.

DELL'ARCO M., PASOLINI P.P., *Poesia dialettale del '900*, Torino, Einaudi, 1995.

PASOLINI P.P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973.

TESIO G., CHIESA M., *Le parole di legno: poesia in dialetto del '900 italiano*, Milano, Mondadori, 1984.

MENGALDO P.V., *Poeti italiani del '900*, Milano, Mondadori, 1998.

ZANZOTTO A., *Fantasie di avvicinamento,* Milano, Mondadori, 1991.

AA.VV., *Letteratura italiana - vol. 3*, Milano, Marzorati, 1976. (Titolo analitico: *Giacomo Noventa* di Geno Pampaloni).

MANFRIANI F. (a cura di), *Giacomo Noventa,* Firenze, L.S. OLSCHKI, 1988. (Atti del convegno tenutosi a Venezia nel 1986 presso la Fondazione Giorgio Cini dal 26 al 28 giugno).

ZORZI R., *Gli anni dell'amicizia: immagini e figure del secondo Novecento,* Vicenza, Neri Pozza, 1991.

GUTTUSO R., con scritti di G.Noventa e A.Trombadori, *Gott mit uns,* Milano, Il Saggiatore, 1964.

AA.VV., MANFRIANI F.(a cura di), *I mondi di Giacomo Noventa,* Cavallino di Lecce, Capone, 1991.

AA.VV, *Giacomo Noventa* in *Il Novecento,* Milano, Marzorati, 1966.

BREVINI F., *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987.

BREVINI F., *L'orologio di Noventa: lingua, dialetto e letteratura*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

BREVINI F., *Le parole perdute. Dialetti e poesie nel nostro secolo.,* Torino, Einaudi, 1990.

DEBENEDETTI G., *Poesia italiana del '900. Quaderni inediti,* Milano, Garzanti, 1974.

DELLA CORTE C.(a cura di), *Noventa e l'operazione dialettale* in « La Situazione », fascicoli 18-19, Febbraio 1961.

GIUDICI G., *L'esclusione delle esclusioni* in « La Situazione », fascicoli 18-19, Febbraio 1961.

FIDO F., *Il paradiso dei buoni compagni*, Venezia, Antenore, 1988.

CALZAVARA , *Perché scrivo poesia in dialetto* in AA.VV*., Dialetto e Letteratura in Italia e nell'area veneta*, Atti del Convegno di Noventa Piave, 17-18 dic. 1983, Arti Grafiche Conegliano Susegana (TV), 1985.

PAMPALONI G., *Premessa* a *Versi e poesie* di Giacomo Noventa, Milano, Edizioni di Comunità, 1956.

POZZI G., *La poesia italiana del Novecento: da Gozzano agli Ermetici,* Torino, Einaudi, 1965.

VETTORI V., *Riviste italiane del novecento*, Roma, Gismondi, 1958.

ALLEGRI M., *Venezia e il Veneto* in AA.VV.: *Letteratura italiana. Storia e geografia, l'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

FERRONI G., *Storia della letteratura italiana vol. 4*, Torino, Einaudi, 1991.

BOBBIO N., *Testimonianza su Giacomo Noventa* in *Italia fedele, il mondo di Gobetti,* Firenze, Passigli, 1986.

SEGRE C., *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana* in *Lingua, stile, società*, Milano, Feltrinelli, 1963.

CORTI M., *Dialetti in appello* in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.

BECCARIA G.L., *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975.

LORENZINI N., *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999.

BERTONI A., *La poesia. Come si legge come si scrive*, Bologna, il Mulino, 2006.

TOMIOLO E., *Osèo Gemo*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1984.

TOMIOLO E., *Aqua,* Milano, Libri Scheiwiller, 1991.

TOMIOLO E., *Farse la luna*, Dogliani (CN), Liboa Editore, 1994.

TOMIOLO E., *El mondo xè pitura*, Verona, Perosini Editore, 1996.

Articoli :

GAVIOLI L., LOI F., ed. speciale di *Ca' Cornera dal 18-5-2003 al 7-7-2003* in occasione della mostra di Ca' Cornera "Pane e pesci", Porto Viro (RO), 2003.

BREVINI F., *Che poeta quel pittore!, in* «Panorama» del 29 ottobre 1984.

CIBOTTO G.A., *Versi nell'ombra dell'attesa*, ne «Il Gazzettino» del 26 marzo 1997.

SANDRINI G., *Tomiolo. Il mondo è come una pittura,* ne «Il Resto del Carlino» del 28 settembre 1996.

CERADINI F., *El mondo xe pitura,* in «Prima Pagina» di maggio-agosto 1996.

BOZZA

CORTELLAZZO M., *Viverveneto di libri,* in «Veneto ieri oggi domani», giugno 1997.

LAZZARINI G.V., *El mondo xe pitura, in* «Nuova cronaca» di Cremona, maggio 1998.

LOI F., *Tomiolo, lassa che i tasa, e canta,* in «Il Sole 24 ore» del 7 luglio 1995.

Fonti in rete:

Sito internet ufficiale: www.eugeniotomiolo.it, curato dalla famiglia dell'artista.

Fonti per le immagini:

TASSI R. (a cura di), *Eugenio Tomiolo*, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria del Levante, Aprile-Giugno 1979, Milano.

TASSI R. (a cura di), *Eugenio Tomiolo,* catalogo della mostra tenutasi presso lo Studio d'Arte 111 a Milano, edito da Arnoldo Mondadori Arte, Milano 1991.

De MICHELI M., LOI F., RIELLO P. (a cura di), *Tomiolo,* catalogo opere, Padova, 1967 su commissione dell'Editore Riello, Legnago (VR).

BOZZA

Dalla poesia di Giacomo Noventa alla pittura di Eugenio Tomiolo

Indice

Premessa pag. 3

Cap. 1 Giacomo Noventa: la vita, gli scritti in prosa e la poesia in lingua veneziana pag. 5

1.1 Esperienze culturali e primi scritti di Giacomo Noventa pag. 5

1.2 Il Poeta Noventa negli studi di Franco Manfriani pag. 20

Cap. 2 I perché della scelta dialettale in Noventa e altri veneti pag. 30

Intermezzo pag. 36

Cap. 3 Eugenio Tomiolo, poeta in lingua veneziana e maestro della pittura Novecentesca pag. 37

3.1 Conosciamo Eugenio Tomiolo. Cenni biografici pag. 37

3.2 Eugenio Tomiolo: uomo e artista di grande umanità pag. 39

BOZZA

3.3 La poetica di Eugenio Tomiolo nell'osservazione critica di Franco Brevini pag. 50

3.4 La poesia in dialetto di Tomiolo: *Osèo gemo* e l'analisi critica di De Faveri pag. 54

3.5 *Aqua*: un nuovo poema sulla Natura pag. 72

3.6 *Farse la luna*: Ti xé vegnuda zozo par na strada, na poesia nuda e te vardava pag. 77

3.7 *El mondo xé pitura*: conclusione attraversi alcuni inediti e tele di Tomiolo pag. 80

3.8 Le pitture di Eugenio Tomiolo. Alcuni esempi di colore-luce, di emozione e di forma formante pag. 90

Conclusione pag. 100

Bibliografia pag. 101

BOZZA

BOZZA