



carlo alberto sacchi

chant - plor



disegno di Chiara Bolzoni

ori di Luigi Mariani



EDIZIONI
PULCINOELEFANTE

Lo sperimentalismo poetico di Carlo Alberto Sacchi I testi in provenzale (e qualche accenno alle poesie in dialetto)

Il saggio intende dimostrare il valore culturale e poetico di Carlo Alberto Sacchi, un intellettuale di alto profilo che ha saputo spingere la sua ricerca in diverse direzioni, sia nell'ambito dell'attualità culturale sia nell'ambito della ricerca poetica. Nel caso specifico si è cercato di analizzare l'isolato esperimento poetico compiuto da Sacchi nel riprendere e nel rielaborare alcuni testi della lirica provenzale, offrendone una reinvenzione originale. Come poeta in dialetto poi, Sacchi ha ripreso da un lato la tradizione autoctona, dall'altro, e con risultati brillanti, l'ha posto in relazione con gli esempi più illustri della lirica italiana del Novecento.

Introduzione

La letteratura (ogni realtà artistica in generale) traccia i confini di un territorio accidentato e complesso, di difficile esplorazione; si vorrebbe anche dire ambiguo, con l'avvertenza che l'ambiguità non deriva da una volontà maligna di ingannare e di confondere, ma che costituisce il fondamento stesso della comunicazione artistica. L'incertezza investe infatti i fondamenti di quest'ultima, il concetto di autore, di opera, di prodotto artistico in senso stretto, non fosse altro perché, come afferma Michelle De Kretser, "l'arte produce interpretazione e resiste alle spiegazioni". La soggettività, in altri termini, provoca il relativismo; e il relativismo consente, anzi richiede, una pluralità di risposte.

Alla medesima costellazione di significati appartengono anche la figura e il ruolo dell'intellettuale, sia nel significato di chi non svolge un lavoro manuale sia identificabile con chi eserciti l'intelletto facendone una ragione di vita e di identità¹. In nome di questo relativismo, si può allora indicare come tratto distintivo dell'intellettuale, la sua capacità di avventurarsi in settori diversi, sempre in maniera profonda ed originale, l'instabilità e la mancanza di certezze, uno sguardo penetrante, e quella curiosità che si traduce in una ricerca continua. Se si accetta questa definizione di intellettuale, nel complesso delle possibilità, allora Carlo Alberto Sacchi è stato uno dei non tanto frequenti intellettuali di Crema, il poeta e lo studioso che ha saputo esplorare in diverse direzioni, pur rimanendo sempre tenacemente legato alle sue radici.

Nella sua volontà di scoprire rimanendo saldamente ancorato al suo luogo d'origine, Sacchi non costituisce certo un'eccezione nel panorama culturale italiano; anzi, si inserisce in una categoria di scrittori – intellettuali che nella penisola è ben rappresentata. Si prescindano pure da Pasolini (che pure fu un autore centrale per comprendere il poeta cremasco, che di lui fu anche studioso): il legame di Pier Paolo con il mondo friulano delle sue prime poesie e dei primi romanzi è assai più letterario che biografico. Il suo Friuli è più che mai un mito, un "paese dell'anima" ben più sognato che veramente vissuto. Appare più calzante semmai il paragone con Beppe Fenoglio, scrittore (e intellettuale) di cultura raffinata, che rimase sempre legato alla sua Alba, e ai tipici passatempi provinciali, alternando le serate al circolo della cultura con il tirar tardi e le partite a biliardo al bar Savona². Ma non meno pertinente è il confronto con Luigi Meneghello, scrittore che ha avviato nel dopoguerra una brillante carriera universitaria a Reading, in Inghilterra, ma che è rimasto sempre legato, letterariamente ed emotivamente, al suo paese d'origine, Malo, nel vicentino, di cui ha saputo ricreare come nessuno l'anima³, i rituali di socialità e le infinite sfumature della lingua. Ma forse la relazione più pertinente, almeno da un punto di vista esteriore, è quella con Fernando Bandini, di Vicenza, a sua volta legato visceralmente ad una città da cui non ha mai voluto (o saputo) allontanarsi: "Tutta la vita di Bandini è trascorsa a Vicenza. I lavori che Bandini ha svolto in altre città, in Italia e all'estero, non hanno mai comportato trasferimenti. E Vicenza è stata un nucleo vivo della sua poesia, nucleo che si è esteso nelle due direzioni dell'odio verso l'ambiente provinciale e retrivo e in quello dell'amore e quasi dell'identificazione con la sua città"⁴. La differenza più vistosa con Carlo Alberto Sacchi sta nell'"odio" verso l'am-

¹ Su questo complesso problema si veda almeno la nota sintetica, ma assai ricca, contenuta in BOBBIO – MATTEUCCI – PASQUINI, *Il Dizionario di Politica*, UTET, Torino 2004, pp. 475 – 480

² Su questo aspetto insiste molto, e offre gustose informazioni, la biografia scritta da PIERO NEGLI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Einaudi, Torino 2006.

³ Di regola il rinvio a *Libera nos a malo*, uno dei capolavori della letteratura italiana del secondo Novecento. Lo si può leggere nel Meridiano di Mondadori (Milano, 2006), utile anche per la fittissima biografia che documenta assai bene sia le relazioni con la terra natale, sia i rapporti con la seconda patria inglese.

⁴ L. RENZI, *Vita di Fernando Bandini*, in F. BANDINI, *Tutte le poesie*, Oscar Mondadori, Milano, p. XXXI.

biente provinciale, che il poeta di Crema non ha mai condiviso, almeno esteriormente, immedesimandosi al contrario nel suo aspetto più quotidiano ed umile, con addirittura atteggiamenti da *flaneur* (starebbe a testimoniare anche il titolo, molto espressivo, di una sua raccolta poetica in dialetto, *Cò le mà 'n secòcia* del 2009). E tuttavia bisogna tener conto che Sacchi, proprio come Bandini, ha diretto la sua ricerca espressiva in tre direzioni diverse: il secondo di essi ha scritto con la stessa passione liriche in lingua, in dialetto e in latino, mentre il primo, oltre a scrivere in italiano e in cremasco, ha riesumato addirittura il provenzale classico in una *plaque* di grande eleganza: un ambito di ricerca originale, quando non addirittura stravagante. Come intellettuale, dunque, Sacchi non ha rifiutato il confronto con la realtà culturale e politica nazionale; e stanno a testimoniare i molti interventi su giornali e riviste, e le numerose conferenze pubbliche. Come poeta ha cercato di rinnovare la sua ricerca espressiva, misurandosi con una pluralità di stili e di linguaggi. La scelta del provenzale, al di là della sua originalità, non aveva bisogno di particolari giustificazioni, dato anche il suo prestigio storico e letterario. Lo stesso non si poteva dire però del dialetto, così facilmente deteriorabile ed avvilito in composizioni corrive e banalizzanti, o nel grigiore dell'uso quotidiano. Non è probabilmente un caso che proprio su queste ultime, Sacchi intervenga, specificando che le sue sono "poesie nel dialetto di Crema", come se dicesse nella *lingua* della città. Il punto è stato colto perfettamente da Luciano Geroldi nella prefazione, tanto lucida quanto concentrata, al primo libro di poesie di Carlo Alberto *Pasutade*: "Sganciandosi dall'identità tra linguaggio e mondo rappresentato, Carlo Alberto Sacchi non è poeta dialettale: è poeta in dialetto, che è tutt'altra cosa"⁵. Anche per il poeta, infatti, preservare l'espressività della lingua risulta il modo migliore per conservarne la vita: " 'n dal möc da robe / che ma zbedana 'l cor / gh'è apò 'l dialèt: / al me dialèt/ - pore bagai - / che l'è lé ch'el mor"⁶.

Chant-Plor

Nel gennaio del 1996, Carlo Alberto Sacchi accettò la proposta di scrivere versi per una collana quanto meno singolare, *Pulcinoelefante*, di Alberto Casiraghi; una collezione che univa insieme l'idea di un prodotto d'*élite*, con tratti di singolarità e di aperto spregio nei confronti del mercato librario tradizionale, con l'iniziativa di aprire, democraticamente, la porta a tutti, offrendo anche ai dilettanti appassionati di poesia, la possibilità di far sentire la propria voce. In minuscoli libretti, di tiratura in genere assai limitata (di norma una ventina di copie), e sempre corredati da disegni e incisioni, veniva presentato al pubblico un piccolo manipolo di poesie, una sorta di breviario tascabile da consultare e rileggere.

Il volumetto di Sacchi, arricchito dai disegni di Chiara Bolzoni, è il numero 1287, e contiene solo tre liriche, brevissime, quasi a sottolineare il carattere prezioso, e in qualche modo unico, della pubblicazione (fu stampato in 19 copie, e questo giustifica la sua scarsa fama e la difficoltà stessa nel rintracciarlo)⁷. Le composizioni sono una rielaborazione, con tocchi originali, di alcune strofe di tre poeti provenzali (Lanfranco Cigala, Sordello da Goito, Rampert – o Ramperto – Buvaelli). Con una mossa che si può interpretare come un omaggio a questi classici e la confessione di un debito, Sacchi dedica a ciascuno di questi trovatori la lirica che deriva direttamente dal loro canzoniere. La circostanza che tutti e tre i poeti siano di origine italiana (e spesso anche in relazione fra di loro), pur esprimendosi tutti in provenzale, può dipendere dal caso, o dal gusto personale

⁵ L. GEROLDI, Prefazione a *Pasutade*, Edizioni Selecta, Pavia 2003, p. 6.

⁶ Ivi, p. 71 "Fra le molte cose che mi lacerano l'anima c'è anche il dialetto: il mio dialetto, povero ragazzo!, sta morendo". (Traduzione dell'autore).

⁷ La ricerca del volume, in vero assai faticosa, è stata possibile solo grazie all'interessamento e all'impegno di Simone Bandirali, che ringrazio.

del nuovo autore. Ma la scelta, indubbiamente originale, di questa lingua impone una riflessione. In mancanza di testimonianze specifiche da parte di Sacchi, non è facile comprendere cosa può averlo spinto verso una lingua poetica illustre, morta nella sua versione trobadorica che qui il poeta cremasco riprende, ma ben viva nella tradizione del *felibrismo*. Si allude alla scuola poetica inaugurata da Federico Mistral e da un gruppo di suoi sodali, che vollero, nella seconda metà dell'Ottocento, ridare diffusione e dignità espressiva ad una lingua, il provenzale appunto, che il francese nazionale aveva cercato di emarginare e ridurre al rango di dialetto. In Italia spetta a Pasolini, alle sue letteratissime *plaquettes* in dialetto friulano (poi raccolte ne *La meglio gioventù*, 1954) il merito di aver rimesso in circolazione nella scena letteraria italiana il *felibrismo* e, indirettamente, il provenzale, attingendo da questi modelli una lingua personale e potentemente espressiva. E risulta davvero difficile sottovalutare l'influenza del primo Pasolini sia sul Sacchi di *Chant – Plor*, sia ancor più sulla sua produzione in dialetto cremasco.

Tuttavia, se si cerca solo un po' di procedere oltre la superficie, affiorano subito le differenze fra i due autori: Sacchi prende spunto e sviluppa autonomamente una personale suggestione, che solo in parte coincide con quella del grande poeta bolognese. Per Pasolini infatti, la Provenza è un luogo mitico, destoricizzato. La sua lirica rimanda a Casarsa, al Friuli della giovinezza, che appare a sua volta luogo astorico, privo di concretezza e realtà, un'Arcadia di sogno che, nei momenti poetici più intensi, sembra coincidere con una condizione prenatale: un luogo senza tempo, ricco di rogge e smagliante di prati verdi, in cui i sentimenti stessi e le emozioni stentano a prendere forma e a non rovesciarsi nel suo contrario, appena affiorano alla WWWcoscienza:

*Jo i soj un biel fi,
i plans dut il di,
ti prej, Jesus me,
no fami muri*

*Jo soj un biel fi,
i rit dut il di.
Ti prej, Jesus me.
Ah fami muri*⁸.

Il *felibrismo* pasoliniano si rivela allora soltanto lo strumento più adatto a permettergli di rievocare una realtà primigenia ed innocente, estranea al male e al turbamento, anche se insidiata da essi. Sta proprio qui il senso dei versi del trovatore Peire Vidal, posti in esergo a *La meglio gioventù*: “Con l'alito aspiro verso di me l'aria che sento venire dalla Provenza: tutto quello che viene di là, mi piace”. Un desiderio assoluto di purezza e di innocenza giunge, attraverso il respiro, da una terra mitica e rimpianta, che è la Provenza – Friuli racchiusi nel mondo interiore del poeta. Un'ideologia così complessa coinvolge, come è ovvio, la lingua adottata: un dialetto friulano che non è certo naturale, né prodotto dal popolo, ma una “lingua materna” che proviene dalle origini stesse della vita emotiva: “Quando, nel 1941-1942, Pasolini scriveva le *Poesie a Casarsa*, egli abitava a Bologna; il dialetto friulano, ed il casarsese in particolare, pur non completamente nuovi, né ignoti, gli erano tutt'altro che familiari, non avevano nulla dell'immediatezza irreflessa di un linguaggio nativo. Quello di *Poesie a Casarsa* è un dialetto evocato, pensato e trascritto *de*

⁸ “Io sono un bel ragazzo, piango tutto il giorno, ti prego Gesù mio, non fammi morire. Io sono un bel ragazzo, rido tutto il giorno, ti prego Gesù mio, ah, fammi morire” (traduzione dell'autore). In P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, tomo I, pp. 14 – 15.

lohn (da lontano), linguisticamente prima ed oltre che fisicamente”⁹ questa lingua personalissima, fedele ed inventata al tempo stesso (che serve anche a spezzare il canone monolinguisco di origine petrarchesca), Pasolini introduce l’oscurità, le atmosfere rarefatte e sospese, certe arditezze formali che sono proprie della poesia ermetica, da cui di fatto non vuole staccarsi¹⁰. Non lascia alcun dubbio in proposito la misteriosa quanto suggestiva lirica “*El nini muàrt*”, posta tra le prime de *La meglio gioventù*:

El nini muàrt

*Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l’aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp*

*Jo ti recuardi, Narcis, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampanis
a sunin di muàrt*¹¹

In un gioco di rimandi fonici e di metafore (si noti la donna incinta paragonata al crescere dell’acqua nel fosso), Pasolini ricostruisce un ambiente di trasparenza e di purezza totali, con immagini nitide per quanto inesplicabili, in cui le parole non sembrano aver peso, e riferirsi solo a se stesse (e da qui forse il richiamo a Narciso).

Per quanto possa apparire esile, l’esempio di Pasolini, con il suo accostarsi ad una terra e ad una poesia prestigiose, può comunque essere indicato come uno dei possibili canali che abbiano condotto Sacchi alla poesia provenzale. Tuttavia, il confronto di quest’ultimo con la poesia in lingua *d’oc* appare profondamente diverso, anche se qualcosa dell’esperienza pasoliniana rimane nella sua *plaque*, e molto nel suo primo libro di poesie dialettali.

L’accostamento del poeta cremasco ai provenzali è filologicamente impeccabile. Il poeta da cui è tratta l’ispirazione è rivelato in modo esplicito, pur se nominato quasi amichevolmente solo con il nome, come se si volesse intessere un colloquio, un dialogo sommesso con un interlocutore particolarmente amato. Anche la modalità di fruizione del testo scelto come fonte risulta corretta dal punto di vista della fedeltà al modello. Sacchi non inventa del tutto il canto in provenzale, ma riprende lacerti della composizione scelta come fonte, disponendo diversamente i versi, ed integrandoli con la sua voce, attenuando o conferendo un’inclinazione diversa al testo che ha tra le mani. Lo riproduce insomma e a volte lo amplia quasi impercettibilmente, conferendogli una nota originale e facendogli assumere, pur nell’apparente somiglianza, un significato diverso. Ma una simile modalità di esecuzione era non solo concessa, ma addirittura abituale nei trovatori di Provenza che compivano infinite variazioni sullo stesso tema, tendevano a farne il nucleo dell’opera e a riproporlo in situazioni sempre variate. Si potrebbe infatti estendere a molti trovatori, il giudizio che Giuseppe Sansone (curatore di una ricchissima antologia verosimilmente posseduta o consultata da Sacchi) esprime a proposito delle poesie di Ramberti Buvaell (bolognese, morto nel 1221, segnalato nei documenti d’epoca anche come Rambertino Buvaelli): “L’esiguo canzoniere di Ramberti è tutto in un gentile tessere e ritessere i topoi convenzionali dell’amor cortese,

⁹ G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L’opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980, p.1.

¹⁰ G.C. FERRETTI, *Letteraturae ideologia*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 163.

¹¹ Il fanciullo morto. Sera luminosa, nel fosso cresce l’acqua, una donna incinta cammina per il campo.

Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto. in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 10.

con buona perizia tecnica e ben congegnata formulazione stilistica...¹².

Al centro del trittico provenzale della *plaque* si può collocare la composizione che Sacchi ricava da Lanfranco Cigala (Genova, prima del 1235 – 1257): un compianto per la morte di Madonna Berlenda, figura femminile intensamente cantata dal poeta, e che esordisce proprio con lo splendido verso che il poeta cremasco riproduce fedelmente: *Eu non chant ges per talan de chantar* (“Io non scrivo affatto per la voglia di scrivere”)¹³. Da questo verso deriva il *chant - plor* (*canto - pianto*) che costituisce il titolo del libretto di Sacchi.

Ma si chant eu, non chant, ma chantant plor (“Ma se io canto, non canto, ma piango cantando”, trad. Sansone) prosegue il trovatore, con una figura retorica, la paranomasia (cioè la ripetizione virtuosistica dei lessemi *chantar* e *plor*) che evidentemente al poeta cremasco non interessava.

Questi infatti sostituisce la sua voce a quella del poeta antico, *assimilandola* solo in parte: *Ma si chant – eu, mas plor – chan es car creu / qu’eu non sia veramenz penedez / de poesia* (“Ma se io tiro fuori il mio pianto – canto è perché / credo di non essere veramente rattristato / dalla mia poesia”). In questi termini, la composizione di Sacchi si configura subito come un dialogo a distanza con il poeta lontano nel tempo, amico – rivale, maestro al quale si vuole negare però un’*auctoritas* troppo austera e distante (e si colga subito un abbassamento stridente nella traduzione: *chant* ridotto ad un prosasticissimo “tirar fuori”, che non manca di condizionare il successivo *plor-chant*, e tutti gli altisonanti *chantar* del testo provenzale). Il fatto è che per Carlo Alberto Sacchi il “cantare” non deriva da un’occasione luttuosa, come per Lanfranco, ma da una necessità, quasi controvolgia, un bisogno di dire poeticamente, che si esprime come una sorta di necessità incontrollabile.

Tuttavia è nel verso finale che il poeta cremasco imprime una torsione fortissima alla sua rivisitazione critica di Lanfranco: *mas plor – chan es car creu / qu’eu non sia veramenz penedenz / De Poesia* (“ma il mio pianto – canto è perché credo di non essere veramente rattristato / dalla mia Poesia”). La conclusione sconcerta chi legge non solo perché smentisce la limpidezza del testo originale (Lanfranco Cigala è stato un convinto assertore del *trobar leu et clar*, del poetare leggero e chiaro, in netto contrasto con l’oscurità ostentata di altri trovatori), ma perché chiude la composizione su una nota ambigua, che il lettore deve contribuire a chiarire. Con ciò stesso, con l’appello al lettore a farsi coautore ed interprete di un testo lasciato volutamente sospeso e privo di un significato univoco, Sacchi contamina a sua volta il modello con lo spirito dell’ermetismo, di una poesia che rifiuta per principio la coerenza logica, l’andamento discorsivo, la conclusione definita e definitiva. Per tutto questo, lo spirito della revisione del testo trobadorico sembra allontanarsi dal pianto concitato, dal *chant-plor*, che costituisce la base del compianto di Lanfranco e sottolineare piuttosto l’idea della poesia come realtà piccola e minore (una *pasutada*, come definirà in seguito la sua poesia), anche quando il canto è doloroso.

Del resto, nello *status* ambiguo e perennemente *in fieri* della poesia novecentesca, nulla è veramente sicuro; e nel passaggio da una tessera all’altra dell’opera può avvenire anche un rovesciamento di senso e approdare ad affermare quello che prima era stato negato. In un’altra lirica della *plaque* di Sacchi appare esplicito il riferimento al canto d’amore e di devozione assoluti che Rambertino Buvaelli ha dedicato a Beatrice d’Este, a cui attribuisce il raffinato *senhal* di *Mon-Restaur* (Mio Ristoro). Ma anche in questo caso il poeta cremasco scompagina la struttura della lirica in maniera quasi provocatoria: la conclusione della canzone di Rambert (il classico “congedo” di regola in simili composizioni) diventa un adattamento del primo verso della composizione

¹² *La poesia dell’antica Provenza*, a cura di G. E. Sansone, Ugo Guanda, Parma 1986, p. 469). Da questo volume derivano anche, *ad locum*, tutte le citazioni dei testi trobadorici.

¹³ Salvo diversa segnalazione, le traduzioni dal provenzale, e ricavate dal libro di Sacchi, sono tutte dell’autore stesso.

di Sacchi: *Chansoneta vai, ten la derecha via* (“Poesia vai, non sbagliare strada”, traduzione che come sempre volge al prosastico, dell’autore cremasco)¹⁴. Analogamente, il primo verso del testo più antico diventa, leggermente variato, il secondo verso della rivisitazione di Sacchi: *Tu sais la flor plus bella d’autre flor* (“Tu conosci il fiore più bello degli altri fiori”)¹⁵.

Il terzo verso (*Tu sais, chant-plor, el prat on ilh floria*. (“Tu sai, canto – pianto, il prato dove lei fioriva”)) deriva dall’elogio contenuto nella quarta strofa della canzone di Rambert: “Qualunque uomo prode deve avere un grande desiderio / di rimirare colei che guida ogni letizia, / il fiore bello e il prato dov’è fiorito” (traduzione Sansone).

L’ultimo verso della composizione di Sacchi (*Troubar aura.m la mort. Pois, si Dieu plaz, / folia*. “Il comporre poesie mi procurerà la morte. E poi, se a Dio piacerà, la follia”) capovolge ancora, bruscamente, l’atmosfera dolce ed elegante del testo originario, stilizzata anche in forza del ricorso a forme stereotipate, a nuclei di parole ormai ingentiliti dall’uso. Il verso del poeta moderno irrompe, con la forza del *chant-plor*, in una dimensione drammatica e concitata che fa coincidere il “poetare” (il *troubar*) con la morte e con la “follia”. In questo modo Sacchi fa esplodere dall’interno l’elegante compostezza del trovatore, coprendo la sua voce dagli accenti stilizzati con versi dalla tonalità alta, a causa dei quali è l’impassibilità del dettato poetico ad apparire debole e troppo esangue. In altri termini il poeta cremasco riproduce con Rambert lo stesso meccanismo di omaggio / aggressione che aveva guidato la sua rivisitazione di Lanfranco.

Sacchi segue le orme del modello, lasciando intuire la sua ammirazione; ma, subito dopo, lo pone in crisi e lo disperde a contatto con una sensibilità che non è più quella del trovatore antico, ma che coincide piuttosto con quella inquieta e contraddittoria del nuovo autore: “folle”, forse, non tanto della follia del mistico, quanto piuttosto di quella di un Rimbaud o di un Campana, autori da cui non si può più ormai prescindere, in quanto portatori di una complessità, di un’incertezza, di una pena esistenziale che costituiscono la base stessa della nuova arte.

Sotto questo profilo, e a dispetto delle apparenze, un filo rosso lega idealmente le composizioni di *Chant-plor*. Se Lanfranco e Rambert sono legati dalla prospettiva del “canto – pianto”, e dall’idea della poesia come esperienza dolorosa o, viceversa, vana, la tensione amorosa, l’intensità della passione e il richiamo alla morte legano insieme *Chansoneta vai* del Buvaelli alla riproposta, come sempre variata, della canzone *Ai las, e que.m fau miey huelh* (“Ahimé, e gli occhi a cosa mi servono?”) di Sordello da Goito. Ancora una volta funziona una sorta di illusione ottica: quella che in Sacchi sembra un testo compatto e coerente si rivela in realtà un *collage* di versi ed emistichi (talvolta quasi impercettibilmente lavorati) di un canto d’amore di Sordello da Goito, testo di esemplare trasparenza di scrittura e “che indulge ad un ritmo appena popolareggiante e ha movenze da canzone da ballo”¹⁶.

Il motivo degli “occhi” e del “vedere” è centrale nel trovatore di Goito, come nel rifacimento di Sacchi, che conclude la sua composizione in un tono drammatico, ben presente nell’originale, e ribadito nel *respos* (ritornello d’apertura). *Ailas, e que.m fau miey huelh sin Anna? / Alma mia!* (“Me infelice!, che me ne faccio degli occhi miei senza Anna? Senza l’anima mia?”). Il poeta moderno, oltre ad imprimere una nota personale (autobiografica?) attraverso il nome della persona amata, lavora sulla “facilità” del testo di Sordello, accentuandone quel tanto di enfatico, che entrambi gli autori risolvono in una interrogativa retorica. Del resto, tutta la composizione di Sacchi (anche qui in sintonia con Sordello) è una variazione attorno al tema del desiderio d’amore (e della sua negazione): in questo contesto il *chant – plor* esprime la frustrazione dell’assenza, il

¹⁴ In Rambert: “*Chansoneta, vai ten la dreita via*” (“Va’ canzonetta, per la via più breve”, traduzione Sansone).

¹⁵ In Rambert il testo è pressoché identico, con la sostituzione di *Eu sais* (Io so), invece della seconda persona.

¹⁶ G. E. SANSONE in *La poesia dell’antica Provenza*, cit., p. 600.

dolore (equiparato alla morte) per la mancata visione della presenza femminile.

Mortz sui, si s'amor no.m deynha, qu'ieu / pauc vey eieys qu'ieu azor, qu'ieu chant – plor (“Sono morto, se il suo amore non mi degna / E io che la vedo così poco, io che l'adoro / Io che canto e imploro”): esordisce con un attacco in *mediasres* dal tono elevato il poeta di Crema; e si tratta al solito di una ripresa – adattamento del testo antico: il primo verso (il ventitreesimo della canzone di Sordello) è identico; il successivo è riprodotto solo in parte. Sacchi ne accentua il *pathos*, aggiungendo quell'*azor* (adoro), che non sta nell'originale, e soprattutto traducendo il *chant – plor* con “Io che canto e imploro”. In questo caso il confronto con il poeta provenzale non avviene nella direzione della riscrittura o della presa di distanza, ma, tutto all'opposto, nel segno dell'accentuazione enfatica di un testo già di per sé fortemente virato verso la commozione e il *pathos*. Si tratta di un'altra maniera di distanziarsi da un testo consacrato, facendo affiorare una dimensione ironica e quasi parodistica così cara al poeta delle *pasutade*, che da un lato ammira, dall'altro rievoca con spirito beffardo, più prossimo alla sensibilità attuale? Ancora una volta, la trasparenza, la limpidezza lirica del testo non offre un appagamento e un gradimento pacificato.

Al contrario, la riproposta di Sacchi genera enfasi ed inquietudine, desta problemi di interpretazione, sollecita uno spirito critico: il poeta attuale si rifiuta di chiudere il suo modello dentro un cassetto ben sigillato e di rassegnarsi alla sua lontananza.

Una degna appendice alla raccolta provenzale è costituita dalla poesia *Ringraziamento dal sapore antico*, pure in lingua *d'oc*, che Carlo Alberto Sacchi dedicò al poeta, e organizzatore di eventi, Simone Bandirali. Il testo, pubblicato in un'unica copia quasi a potenziarne il valore di “pezzo” artigianale, nasce da un fatto occasionale (la partecipazione di Sacchi ad una mostra di poeti cremaschi ospitati nella collana *Pulcinoelefante*), ma non contiene nulla di superficiale o fatuo, e non obbedisce affatto ad un intento solamente privato o di mera cortesia, com'è abituale in simili composizioni (eccezion fatta per il *baron* – tradotto con “caro” - e per la scherzosa maledizione “*Qe li cor Deo mal don Simon!!!*” in cui la stessa enfasi dei tre punti esclamativi invita a cogliere una dichiarazione di ironica ed affettuosa amicizia).

Al di là di tutto ciò, il testo non si presenta come un *divertissement*, ma contiene tutti gli elementi di ambiguità e contrasto, tutti i roveli del “fare poesia” che ritornano con coerenza nella produzione in versi di Carlo Alberto. In esso infatti abbondano dubbi e perplessità di carattere metapoetico e la difficoltà di definire la sostanza del proprio essere poeti: vocazione e, insieme, tradimento. Un simile groviglio di sensazioni contraddittorie viene espresso in maniera particolarmente efficace nel *Ringraziamento dal sapore antico*, nel quale anche la disposizione tipografica dei versi e la loro spaziatura (assieme alla preziosità del progetto grafico affidato come sempre a Chiara Bolzoni) veicola la possibilità che la poesia, al di là di ogni ostentata intenzione di (auto)svilimento, si manifesti come un prodotto culturale prezioso, una manifestazione di nobiltà, sia pur derisa.

Simon, pla oir la noble canson?

Simon baron, plaroit vos ascoulter?

Qe li cor Deo mal don

Simon!!!

Eu seu ma traison

eu seu seul

seul

poesia¹⁷

¹⁷ “Simone, ti piace davvero sentire la nobiltà della canzone? Caro Simone, davvero ti piacerebbe ascoltarla? Che Dio ti stramaledica, Simone!!! Io sono solo il mio stesso tradimento Io sono solo solo la mia poesia.”

Ancora una volta Sacchi arriva ad un punto di non ritorno, alla contraddizione di chi afferma da un lato la necessità (e la nobiltà) della poesia e di chi è convinto, al contrario, che essa sia “tradimento”, insufficienza, distorsione del vero sé. Forse nel poeta cremasco, intellettuale dalle antenne finissime, si addensa la classica angoscia dell’artista che non riesce a cogliere, e quindi ad esprimere, la sua personalità più autentica. Ne consegue la frustrazione, la scontentezza che altri poeti avevano espresso col silenzio, con la negazione o il caos linguistico, ma di cui egli preferisce rendere testimonianza, che intende incidere sulla pagina, nonostante dubbi e contraddizioni. Si tratta, al di là dell’autoironia alla quale Sacchi si espone più volte, di un atto di fiducia nei confronti della poesia e delle sue possibilità di espressione.

Conclusioni (provvisoria)

La *plaquette* di Sacchi, *Chant – Plor*, si qualifica in conclusione come un’operazione culturale più complessa di quanto possa sembrare in apparenza, data anche l’esiguità del volume. Di sicuro indica una direzione particolare, e molto originale, della sua ricerca, che egli non proseguirà oltre. Anche da questo nasce il sospetto di una sorta di divagazione, un *divertissement* che il poeta si concede, in sintonia con una ricerca artistica non certo immobile ma, al contrario, volta a sperimentare e forse a stupire con nuove soluzioni.

Il centro ideale della raccolta sta nel recupero di una tradizione poetica illustre, di una liricità pura, che Sacchi non disdegna affatto e che affiora spesso in tanta sua poesia in dialetto. Ma Sacchi è un poeta “moderno”, cresciuto e formatosi in un clima culturale che ha fortemente contestato non la letteratura antica, ma piuttosto un insieme di valori morali che essa ha tramandato; valori atrofizzati e ridotti a pure formule. La sua operazione non mira dunque a snaturare o a sminuire i classici (sulla base di un oltranzismo che non è mai stato nei suoi programmi), quanto piuttosto a riviverli, a e risolverli in una dimensione diversa, che pone l’incertezza e il dubbio, la parodia (magari affettuosa) al centro dell’ispirazione. L’ironia, il distacco, la rivisitazione critica non debbono necessariamente essere intesi in una accezione negativa, come abbassamento e demolizione dell’oggetto che è stato preso come modello o bersaglio. Come ha insegnato Vittore Branca, in riferimento all’ironia con la quale Boccaccio ripropone le leggende devote medievali, la parodia può anche essere un gesto d’amore, un modo per liberare l’*auctor* da una tradizione che lo ha ormai devitalizzato, e ridotto ad uno splendido simulacro in cui non circola più la vita.

Pasutade

Nel 2003, pochi anni dopo *Chant-Plor*, Carlo Alberto Sacchi pubblica il suo primo libro di poesie in dialetto cremasco, una semplice *plaquette* arricchita dalla curatela grafica di una pittrice amica, Chiara Bolzoni. Viene spontaneo soffermarsi sul titolo, piuttosto singolare, *Pasutade*. Lo hanno fatto un po’ tutti, a cominciare da Luciano Geroldi, il prefatore, che, sulla falsariga di un celebre monologo del *Cyrano di Bergerac* di Rostand, ne propone ironicamente alcune traduzioni: “Postmoderno: cazzate, moderno: sciocchezze, cruscante: ciance; umanistico; *ineptiae*; classico: *nugae*¹⁸”. La tentazione di risolvere il significato del titolo nasce forse dal fatto che il lettore si rende conto, magari intuitivamente, che esso corrisponde ad un programma, e che definisce un carattere di fondo dell’opera. *Pasutade* rimanda infatti in prima battuta al *pasôt* (o *passôt*), voce non ignota alla tradizione poetica (lo si trova anche in Federico Pesadori), e dal significato mutevole, a seconda del contesto in cui viene a trovarsi. *Pasôt* è “quello che fa ridere”, sia in senso

¹⁸ L. GEROLDI, *Prefazione a C. A. Sacchi, Pasutade. Poesie nel dialetto di Crema*, Edizioni Selecta, Pavia 2003, p. 6.

negativo (ovvero desta la presa in giro per la sua inopportunità e i modi fuori posto, come appunto nel Pesadori), oppure quello che tiene allegra la compagnia, il battutista che provoca il buon umore, fa passare piacevolmente il tempo, rallegra la tavolata. In tale costellazione di significati, il *pasòt* cremasco si imparenta al “folle” delle mascherate di Carnevale, al buffone (*fool* in inglese), che fa ridere, ma anche dice la verità, giunge al cuore delle cose, cogliendone il nucleo autentico.

Questa interpretazione sembra essere avvalorata (o comunque non contraddetta) dalla dedica posta all’inizio della raccolta, nella quale viene evocata “l’azzurra innocenza degli artisti di strada”: quella, in particolare, di Gelsomina che ne *La strada* di Fellini rappresenta appunto la semplicità e il candore, alternativi rispetto alla quotidianità stolidi e brutali (ma a sua volta non del tutto priva della possibilità di un ravvedimento) di Zampanò, il capocomico, e della gente che assiste ai suoi spettacoli. Nonostante le sue innumerevoli professioni di *understatement*, Sacchi chiede dunque di essere preso molto sul serio, almeno dal punto di vista culturale, nel senso che le sue “sciocchezze” dette a caso, rispondono in realtà ad un’istanza culturale molto precisa, almeno quanto sono il frutto di un disagio e di una ricerca interiori. Niente di nuovo, del resto, come il poeta sa benissimo: almeno a partire dal famoso saggio di Pasolini sulla poesia dialettale del Novecento, del 1952, nessuno più crede all’ingenuità, all’immediatezza e alla mancanza di spessore culturale della poesia in dialetto del secolo scorso (non quella, beninteso, dei giornaletti locali o delle pubblicazioni di carattere municipalistico). L’autore che si esprime in dialetto prende e offre alla coeva poesia in lingua; trasforma i frutti di quanto ha ricevuto cercando di rimodularli con una nuova voce, e con originalità di sentimento, forse anche nella speranza di avvicinarsi di più, con lo strumento espressivo del vernacolo, alla “voce della natura” (come la chiamava Leopardi), e cioè alla poesia nella sua purezza.

Del resto, è sufficiente prestare attenzione al sistema di rime e di assonanze che presiede alla produzione dialettale di Sacchi per comprendere quanto poco confusa ed incoerente sia la sua voce e quanto, al contrario, vi si possa trovare di profondo e di attentamente studiato sulle orme di Ungaretti e del Pasolini de *La meglio gioventù*; di Montale e di tutta la tradizione del primo e tardo Novecento, anche, per quanto riguarda la modalità di accostare, collegare e richiamare fra di loro le parole attraverso, appunto, la rima.

Valga come esempio una delle liriche più intense della raccolta in cui sono drammatizzati la consapevolezza di un assoluto, che è Dio (ma *Signùr* in dialetto), e lo sforzo di raggiungerlo attraverso uno strumento umano (la musica, il linguaggio poetico) che neppure si avvicina all’idea di quel sublime:

Signùr
fam sunà la me müzica
'ndoma 'n mumént.

La me müzica:
*'l tò niént*¹⁹

Dio è isolato nella sua inaccessibilità: un verso solo e staccato da tutti gli altri basta a definire questa realtà. *La me müzica* rima solo con sé stessa, quasi a sottolinearne l’immobilità, la mancanza di slancio e direzione. Il “momento” che si invoca infatti coincide (in rima) col “niente”, con il fallimento dello sforzo intrapreso: il tutto in una composizione brevissima, lancinante, un ungarettiano barlume di consapevolezza della propria impotenza di poeta (uno dei *leit-motiv* del-

¹⁹ C. A. SACCHI, *Pasutade*, cit. p.39. “Signore, fammi suonare la mia musica, anche solo per un momento. La mia musica: il tuo silenzio”. La versione è dell’autore: “Nient” in dialetto significa anche “niente”.

la raccolta) di fronte al mistero di Dio. E nello stesso tempo si sprigiona una musicalità austera, senza indulgenze, che si avvita su sé stessa, attraverso la ripetizione della parola chiave.

Anche la riduzione, nel titolo e in alcuni versi programmatici, delle proprie poesie a scherzi e a sciocchezze, o comunque il loro abbassamento di *status* letterario, conosce una lunga tradizione in Italia. Sorta verosimilmente negli ultimi decenni dell'Ottocento, nell'ambito della Scapigliatura "grigia" che si contrapponeva all'enfasi e al melodramma degli autori tardo-romantici (i soliti, disprezzatissimi, Prati e Aleardi), una nuova tendenza insiste sul minuto realismo ambientale, sul grigiore delle esperienze comuni, sulle piccole cose. I passaggi sono facilmente documentabili; dai *Bordatini* di Severino Ferrari, che considera i suoi versi ritagliati in una stoffa grezza ed umile, adatta a grembiuli e canovacci²⁰, si arriva presto alle *Myricae*, alle "umili tamerici" del Pascoli e alla poetica del "fanciullino" e poi alle numerose dichiarazioni autolesionistiche dei più grandi Crepuscolari: "il povero bambino che piange" di Corrazzini e "la vergogna di essere poeta" di Gozzano. Alla fine della traiettoria, fa la sua comparsa il titolo (e la raccolta poetica) che fonde insieme tutti questi significati e li rilancia in avanti, fino a coinvolgere tutta la poesia più vitale del Novecento: gli *Ossi di seppia* di Montale che definisce i suoi testi gli scarti che la risacca getta sulla spiaggia ("Oh, allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco", in *Riviere* della raccolta appena citata).

Lontanissimo dal clamore della poesia alta (magari politicamente impegnata) del suo tempo, Sacchi entra quindi per libera scelta nella schiera dei poeti che "non si prendono sul serio", almeno formalmente, che non sa cantare nulla che sia diverso dal suo piccolo mondo. Una simile dichiarata impotenza è però anche garanzia di autenticità, dato che nei fermenti del dopo Sessantotto vi sono poeti che vorrebbero scrivere di cose alte ed importanti come la rivoluzione. Ma a Carlo Alberto la voce non esce, le parole d'ordine non riescono ad adattarsi alla sua voce, come confessa, non senza un intimo dolore, un senso di frustrazione:

Osti!, ma sarè piazzit dalbù / fa puizie per la Rivulusiù // ma le parole, lur, i'è ròbe serie / che té, gna a stünas, i'è mia i tò bagai, / che mé, gna a urì, i'è mia cansù // le parole: / an po culùr / e 'n po bale²¹.

Carlo Alberto Sacchi conosce, e condivide fino in fondo, la frustrazione novecentesca del poeta. Di quest'ultimo ha visto abbassarsi gradualmente il ruolo e l'importanza ed aumentare il senso di estraneità rispetto alla concretezza della produttività e del guadagno fino ad assumere la fisionomia del disutile, del vagabondo, del "saltimbanco", per dirla con Palazzeschi. Il cerchio dunque si chiude con la figura del *pasòt*: le *pasutade* corrispondono all'espressione della nuova poesia e del nuovo artista, che tuttavia non sa rinunciare alla sua voce e all'arte, anche se quest'ultima si riduce al frammento, alla scrittura risolta in versicoli che, come in Ungaretti, sembrano macchiare il candore della pagina:

Se oret faga, dona?: / me so ü che scrie / vèrs e zghii, / tegnìt ansèma cò la spüda / e 'mbastit sö coi sentiment. // Se oret faga, dona?: / me so ü che sa pògia / amò e 'ndoma / al vent²².

²⁰ Il "bordatino" è la stoffa grezza, il "rigatino" dei vestiti di fatica.

²¹ "Mioddio! Mi sarebbe piaciuto davvero / comporre poesie per la Rivoluzione, / ma loro, le parole, sono cose tanto serie / che per te, nemmeno ad ostinarsi, / non saranno mai come le figlie / e che per me, neppure volendolo / non saranno mai canzoni / Le parole: un poco colori ed un poco frottole", p.41.

²² "Che vuoi farci, donna?: / io sono uno che scrive versi ed urla / tenuti assieme dalla saliva / ed imbastiti con i sentimenti / Che vuoi farci, donna?: / io sono uno che si appoggia / ancora e solo / al vento", p. 35.

Lo scrivere versi allora non risulta più neppure desiderio, voglia (e viene alla mente “Io non canto per il desiderio di cantare” di *Chant-Plor*), ma una necessità insopprimibile, anche se si percepisce che questo sforzo troverà solo un ben misero supporto (sono solo pensieri, afferma in un’altra poesia, buoni soltanto come carta per avvolgere i cioccolatini, p. 31). Tutt’al più, con classica autoironia, il poeta cremasco contrappone al suo ruolo di disutile e di *faineant*, che sa impegnarsi solo con le parole, l’abilità di cuoco, che sa cucinare con somma perizia l’anatra coi funghi ed esercitare l’arte del *flaneur*, insuperabile nel giocare a scopa nei bar cittadini (e si veda *Fa nient se a scriffo pròpe senso e pena*, p. 13).

In fondo, la scelta di Sacchi di risolvere le sue poesie in pochi versi, di affidarsi all’impressione e all’intuizione fulminea obbedisce ad un istintivo rifiuto di adottare non dico l’ode, ma neppure il canto disteso e l’elegia diffusa. La poesia è insomma “una piccola cosa”, in sintonia con la tradizione che si è venuta delineando. I suoi maestri sono, tra tutti, l’Ungaretti de *L’allegria*, e forse ancor più il Pasolini de *La meglio gioventù*, che lo sorregge anche nell’intento di sprigionare ritmo e musicalità da un dialetto particolarmente “selvatico”.

Del resto, la verità sarà sempre, anche nelle raccolte successive, la misura prediletta da Sacchi; e usata in maniera del tutto consapevole come rivela il passo ricavato dallo *Zibaldone* leopardiano e posto in esergo al suo ultimo libro di poesie in dialetto *Co’ le mà ’n secòcia*, che tanto si richiama, nello spirito e anche nel titolo, a queste *Pasutade*: “I lavori di poesia vogliono per natura essere corti. E tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere), di qualunque genere, presso tutti i popoli”.

Non è difficile scorgere un’incongruenza in una simile concezione della poesia; una contraddizione che non appartiene tanto a Sacchi quanto piuttosto alla tradizione cui egli si richiama. Da un lato, infatti, si sottolinea la pochezza e l’inutilità del fare poesia (anche la propria poesia), dall’altro si presenta ai lettori una serie di liriche stupendamente lavorate, prodotte da un autore colto, che tale rimane, anche se fa di tutto per nascondere e preferisce qualificarsi come abile preparatore di cibi nostrani. Si è già detto della sapienza stilistica e della musicalità che caratterizzano queste *pasutade*, tutt’altro che “sciocchezze” dal punto di vista dell’elaborazione espressiva. Sacchi consegue l’effetto paradossale di esaltare la letterarietà e l’eleganza del suo fare poetico, nel momento stesso in cui le nega.

*An gola ’n gran bròt grop / Parole da nigòt. / Po al bof / l’è bèa ’nfin tròp*²³.

La poesia è qualificata negativamente: un nodo, un simbolo di impotenza; oppure l’espressione di un nulla, più esile ed evanescente di un fiato. Ma le parole che esprimono tutto questo si allineano in un gioco elegante di rime e di assonanze che mettono in primo piano la poesia come arte, come un lavoro instancabile. La contraddizione raggiunge il culmine in una composizione come *Mètes adrè a scrif*, che tanto ricorda nell’incipit la lirica di *Chant-Plor* elaborata da Rambert e che si concludeva con l’affermazione *Troubar aura.m la mort* (“Il comporre poesie mi procurerà la morte”).

*Mètes adrè a scrif / l’è ’n po cumè mor // che a ghignàs adrè / ’l basta mia mai / al cor*²⁴.

Il drammatico distico iniziale riceve una smentita sarcastica nei versi successivi, in cui si invoca il coraggio (che peraltro manca) di non prendersi sul serio: il poeta sviluppa in pochi versi il bisogno istintivo, e definitivo, di poetare. Ma subito dopo ci si vuole limitare, si cerca di

²³ In gola un gran brutto nodo / Parole da niente. / Anche il respiro / è già fin troppo”, p. 37.

²⁴ “Mettersi a scrivere / è un poco come morire: // non basta mai il coraggio di / non prendersi sul serio” (nell’originale “ridersi dietro”, p. 15.)

s drammatizzare prendendosi in giro, nel costante processo di abbassamento del proprio ruolo e del proprio “scrivere”. Si tratta di una contraddizione che Sacchi non sa e non vuole risolvere, in un’alternanza di affermazione e negazione del proprio “io” poetico. Quello che egli offre alla poesia in dialetto cremasco è un tratto assolutamente originale, una tensione che vibra all’interno dei suoi versi, che ora si abbassa, ora si accentua fino al dramma, la cui elevatezza di tono, peraltro, non deve durare troppo. Senza farlo apparire, con la discrezione che appare uno dei tratti più autentici dei suoi versi, Sacchi porta all’interno della tradizione poetica nel dialetto di Crema lo smarrimento, la confusione, l’incapacità di afferrarsi della grande poesia novecentesca.

Carlo Alberto Sacchi porta dunque nella poesia cremasca, così tenacemente municipalistica (salvo rare eccezioni), gli stilemi dell’ermetismo, certa crisi spirituale e il frutto della ricerca espressiva degli autori “alti” della lirica italiana. Questa affermazione può destare qualche perplessità di fronte a poesie come *Crèma, culma da machine / e zberlusenta da edrine, / ‘ndu éla la tò us?* (“Crema, piena di vetture / e scintillante di vetrine / dov’è la tua voce...”, p. 73) che evoca una città d’altri tempi, collegata, pascolianamente, ai giochi e alle emozioni dell’infanzia. Oppure colpisce l’impressionismo (risolto in pochi, essenziali versicoli) della lirica dedicata al Marzale, in cui l’occhio affettuoso dà risalto all’emozione delle piccole cose:

Cezulina dal Marsal: / umbra e vért. // Sèra i’oc / e prega con me, / cezulina da Nedàl
 (“Chiesetta del Marzale: / ombra e verde, / Chiudi gli occhi / e prega con me, / chiesetta di Natàle”, p.51).

Il ricordo, la malinconia, il rimpianto del tempo perduto, l’immagine catturata al volo e riprodotta immediatamente sulla pagina rimandano certo alla linea di Pascoli e dei suoi immediati epigoni, anche se non si può sottovalutare la tendenza modernissima verso la concentrazione e lo sforzo di attingere alla poesia pura (e qui soccorre ancora l’esempio dell’ermetismo e del primo Pasolini). Altrove, però, anche il luogo cittadino, reale (la chiesa della Santissima Trinità) sembra annullarsi in un’atmosfera onirica e surreale:

*Mé so nasit (...)/ a du pas da ‘na ceza che l’è mia / ‘na ceza, ‘ndoma ‘n foch da fantasia:
 / so nasit vizì a ‘na specie da gioch / e so quazi ‘l fiol da ‘n gran bèl insogn*
 (“Io sono nato / proprio dentro le mura / a due passi da una chiesa che non è / una chiesa, ma solo un fuoco di fantasia: / sono nato vicino a una specie di gioco / e sono quasi figlio di un bel sogno”, p. 17).

Tuttavia, sono le poesie a sfondo religioso (poesie che manifestano un desiderio assoluto per una divinità nascosta e sfuggente, che si è mostrata solo nelle figurazioni simboliche care all’infanzia) ad alimentare nel poeta le metafore più ardite, che esprimono la tensione verso un’alterità sfuggente: e si veda in particolare *Pò a te, Signùr, ta sét sicür ‘na rognà* (“Anche tu, Signore, sei sicuramente un fastidio”, p.2) intessuto di immagini bibliche, e caratterizzata da una oscurità che coincide con la frustrazione di un incontro mancato: *té che ta stet sempre a durmì da fora / e mé che more col me pore cor/ an gola / e senza fa rumùr* (“Tu che te ne stai sempre a dormire fuori casa, / mentre io sto qui a morirne col mio povero cuore / in gola / e senza far rumore”).

Ma il poeta non si dà per vinto: la sua missione è di andare controvento, di trasformare la sua fragilità in forza, la sua debolezza in coraggio:

me sò bu / a ulà cuntraént: / me só ‘nsentimént: / ‘na farfala / senza spaént²⁵.

²⁵ Io so / volare controvento// Sono un sentimento: / una farfalla /senza paura, p. 43.

Appendice

Si pubblicano in appendice le tre liriche che compongono la raccolta *Chant-Plor*, con le traduzioni dello stesso Sacchi.

*Eu non chant ges per talan de chantar
Ma si chant – eu, mas plor – chan es car creu
Qu'eu non sia veramenz penedenz
de poesia
a Lanfranc*

“Io non scrivo affatto per la voglia di scrivere, ma se io tiro fuori il mio pianto – canto, è perché credo/ di non essere veramente rattristato/ dalla mia poesia”.

*Chansonnetta vai, ten la dreicha via,
Tu sais la flor plus bella d'otra flor,
Tu sais, chant – plor, el prat on ih floria.
Troubar aura.m la mort. Pois, si dieu plaz,
follia”.
a Rambert*

“Poesia vai, non sbagliare strada. Tu conosci il fiore più bello di tutti gli altri fiori. Tu conosci, canto – pianto, il prato dove lei fioriva. Il comporre poesie mi procurerà la morte. E poi, se a Dio piacerà, la follia.”

*Mortz sui, si s'amor no.m deynha, qu'ieu
Pauc vey lieys qu'ieu azor, qu'ieu chant-plor.
Ailas, e que.m fau miey huelh sin Anna?
Alma mia!
A Sordell*

“Sono morto, se il suo amore non mi degna. Ed io che la vedo così poco, io che l'adoro. Io che canto ed imploro. Me infelice!, che me ne faccio degli occhi miei senza Anna? Senza l'anima mia?”.