

MARCO CORRADINI

SANTUCCI POETA, SANTUCCI E I POETI

Parlare di Luigi Santucci poeta significa in sostanza occuparsi di un unico libro, a fronte di sei romanzi, tre raccolte di racconti, almeno dieci opere teatrali, svariati volumi saggistici, autobiografici, di riflessione spirituale. In realtà la produzione in versi di Santucci comprende anche altri scritti: ma non c'è bisogno di richiamarsi a distinzioni crociane per stabilire che non ogni testo in versi è un testo poetico, lo pensava già Aristotele un paio di millenni prima¹. Nel nostro caso, si tratta della traduzione di venti salmi, stampati come strenna natalizia 1958 dell'Arcivescovo di Milano²; di una raccolta di filastrocche per bambini, *Poesie con le gambe corte*³, nate a latere della compilazione di un libro di letture per la scuola elementare; di una *plaque* di componimenti dedicati agli amici di tutta una vita (David Maria Turoldo, Camillo De Piaz, Angelo Merlin, Mario Apollonio, Gustavo Bontadini, Primo Mazzolari, Zeno Saltini, Nazareno Fabretti, Domenico Porzio, Giuseppe Novello, Lorenzo Bedeschi, fra i molti), intitolata *Il Vangelo secondo gli amici*, sorta di affettuosa corrispondenza privata dal tono per nulla "letterario", per rendere ragione del quale basterà citare l'endecasillabo di apertura («Amici, siete dolci come fichi») e l'*incipit* di uno degli ultimi testi («Inno agli amici, sì. Ma son parole, / scarabocchi che restan spiaccicati / sulla carta»)⁴; infine, di diciassette liriche databili a partire dal 1977, ma concentrate soprattutto negli ultimi anni di vita di Santucci, rimaste fra le carte dell'autore e pubblicate postume⁵: a riguardo di esse, al di là della ricorrenza facilmente riconoscibile di temi tipici santucciani, colpisce, nel medesimo volume di inediti, una certa sproporzione tra i valori formali di questi versi e quelli di alcuni racconti, a tutto vantaggio delle prose.

¹ Aristotele, *Poetica* 1, 1447b16-20: «si chiama poeta, secondo l'usanza, chi pubblica in versi un'opera di medicina o di scienze naturali; ma Omero ed Empedocle, a parte il metro, non hanno nulla di comune, e quindi è giusto chiamare Omero poeta, ma l'altro è un fisico piuttosto che un poeta»: *ibi*, 9, 1451b27-29: «è chiaro che il poeta deve essere poeta più dei racconti che dei versi» (tr. di Carlo Gallavotti, Fondazione Valla-Mondadori, Milano 1974).

² *Salmi. Traduzione di alcuni salmi a cura di Luigi Santucci*, [Curia Arcivescovile, Milano 1958], con pres. di G.B. Montini; riedito come libro d'arte da Bucciarelli, Ancona 1969.

³ L. Santucci, *Poesie con le gambe corte*, Mursia, Milano 1966.

⁴ *Id.*, *Il Vangelo secondo gli amici*, Bucciarelli, Ancona 1985, rispettz. pp. 7 e 41.

⁵ In *Id.*, *I nidi delle cicogne e altri scritti inediti*, a cura di M. Beck, Aragno, Torino 2011 (*Id.*, *Opere*, vol. 1), pp. 85-107.

Humanitas 74(5/2019) 968-984

Santucci, dunque, non può essere considerato né un poeta di vocazione, *naturaliter* portato all'espressione lirica, né un poeta autocostruitosi attraverso un quotidiano laborioso esercizio volontario di ricerca (com'è il caso, poniamo, di Cesare Pavese, che dopo lunghi e deludenti esperimenti giovanili trova di colpo, con *I mari del Sud*, la propria personale cifra espressiva). Egli è, a tutti gli effetti, un poeta d'*occasione*: non certo nel senso comune di autore di versi per celebrazioni o ricorrenze mondane, ma in un significato diverso e più profondo: la sua nascita come poeta è determinata da un evento percepito come unico, centrale, capace di determinare una volta per tutte il corso della vita e modificare la concezione del mondo, fisico e metafisico. L'evento è la morte della madre, Emma Pera, occorsa il 18 gennaio 1963, quando l'autore ha quarantaquattro anni; e il libro è *Se io mi scorderò*, stampato nel 1969 da Mondadori⁶. È l'esperienza di questa perdita a squarciare il silenzio poetico di Santucci, all'epoca prosatore già discretamente affermato, indirizzandolo verso una modalità comunicativa per lui nuova: esistono contenuti che non possono essere espressi che in un'unica forma. D'altra parte Santucci non è affatto scrittore ingenuo, e mostra di essere consapevole del legame fondativo fra elemento materno e parola poetica. Così si esprime nella premessa a un'antologia da lui curata, nello stesso giro di anni, di *Poesie alla madre*:

«Non è artificioso cogliere in ogni espressione della lirica – anche in quella epica e guerresca, o in quella erotica, o mistica – una radice segreta che è della madre: una reminiscenza arcana della creatura che ci ha dato, più che la vita fisica, il sentimento stesso della vita e della morte, e perciò di tutto; non è assurdo percepire, in ogni brano di vera poesia, un grido di figlio. [...] la madre è dunque, più che un tema particolare in questo o quell'autore, in questa o quella parte della sua produzione, la matrice invisibile d'ogni poetare, quasi l'olio dove la fiamma del poeta s'alimenta»⁷.

Qui Santucci non è distante da un terreno già esplorato, con più avvertita strumentazione psicoanalitica, dall'Umberto Saba di *Scorciatoie e raccontini*, che in questa chiave leggeva tutto il *Canzoniere* petrarchesco e osservava: «per i poeti, la poesia è la madre»⁸.

⁶ Un'allusione al cognome materno si può leggere nel componimento *Un seme di pera* (Id., *Se io mi scorderò*, Mondadori, Milano 1969, p. 57).

⁷ *Poesie alla madre*, antologia a cura di L. Santucci, Mursia, Milano 1967, pp. 7-8. L'opera viene ristampata sempre da Mursia nel 1990 con il titolo *Come una volta mi darai la mano*.

⁸ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 2001, p. 13. Sull'equivalenza poesia-madre insiste anche un classico contributo critico di argomento foscoliano: M. Pagnini, *Il sonetto [A Zacinto]*, *Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica*, in «Strumenti critici» 8/1(1974), pp. 41-64, in part. pp. 55-58.

Ma, se è vero che il milanese è essenzialmente poeta *unius libri*, occorre anche dire che l'apertura nei confronti della poesia percorre tutta la sua produzione, tanto che è possibile rintracciare il nucleo genetico di più di un suo romanzo in un'immagine lirica. Il libro forse più noto di Santucci, *Orfeo in paradiso* (1967), nasce con tutta evidenza dalla medesima radice biografica che sta alla base delle poesie di *Se io mi scorderò*, con la diversità che queste, rispetto all'*Orfeo*, riservano al tema «un trattamento [...] inevitabilmente meno schermato (sono componimenti in cui manca il distanziamento della terza persona, dandosi invece l'«io» lirico, e quello della creazione di *figurae* romanzesche)»⁹. Per quanto pubblicati dopo l'uscita dell'*Orfeo*, la maggior parte dei componimenti di *Se io mi scorderò* sono anteriori all'ideazione del romanzo, e rappresentano l'antecedente diretto dell'ideazione narrativa. Come giustamente osserva Daniele Piccini, l'elemento centrale dell'*Orfeo*, ossia il desiderio di retrocedere nel tempo per incontrare nuovamente in vita la propria madre, anzi per conoscerla nella sua età giovanile, e dunque rapportarsi a lei in veste più di fidanzato che di figlio, è presente in una raccolta poetica stampata pochi anni prima, *Il seme del piangere* (1959) di Giorgio Caproni, che Santucci di sicuro ben conosce, dal momento che ne include i due testi più rappresentativi sotto questo punto di vista, *Preghiera* e *Ultima preghiera*, nella propria antologia di poesie alla madre¹⁰.

Anche un romanzo dei primi anni settanta, *Come se* (1973), pone al centro l'enigma della morte, ma in questo caso in prospettiva più metafisica che sentimentale: Mico e Klaus, adolescenti legati da un vincolo fraterno, stabiliscono fra loro un patto:

«Tu ricorda bene la nostra promessa: il primo dei due che se ne va ha l'obbligo di tenere i collegamenti con l'altro. Giurami che mi farai la spia di quel che c'è nell'altra trincea, come io, almeno col mio fischio, la farò a te»¹¹.

E sarà proprio il noto «fischio» dell'amico, disperso in guerra, che Klaus sentirà chiaramente dopo molti anni, venendone ossessionato fino al punto di cercare a sua volta la morte. Non sembra difficile ricondurre anche questo nocciolo narrativo a un'invenzione poetica: questa volta l'autore è Montale, e il componimento, peraltro molto noto, è il quarto della prima serie di *Xenia*, che così inizia: «Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio,

⁹ D. Piccini, *Luigi Santucci. L'insidia del paradiso*, postf. a L. Santucci, *Orfeo in paradiso*, Marietti, Genova-Milano 2010, p. 201.

¹⁰ *Ibi*, p. 204. Piccini accenna anche a possibili legami del romanzo con altri testi poetici italiani del Novecento, da Luzi a Bertolucci.

¹¹ L. Santucci, *Come se*, Mondadori, Milano 1973, p. 103.

un segno di riconoscimento»¹². Quasi superfluo aggiungere altri particolari a dimostrazione di un effettivo rapporto intertestuale, ad esempio il fatto che entrambi i fischi siano “modulati”¹³; più rilevante, forse, la constatazione che, mentre in Santucci è il morto a chiamare il vivo, come da accordi, in Montale, che non crede affatto nella possibilità di una comunicazione al di là del confine, la situazione iniziale del patto viene paradossalmente rovesciata, e non è la moglie morta, bensì il poeta stesso a fischiare, dubitando della consistenza della vita reale. Si è detto di un romanzo forse più metafisico che sentimentale (Gianfranco Ravasi lo definisce l’opera «teoreticamente più densa di Santucci»)¹⁴, ma non bisogna dimenticare che anche in *Come se*, come nell’*Orfeo in paradiso*, lo spunto è dato da una volontà di ribellione alla legge naturale e soprannaturale, a cui si oppone l’intensità eccezionale di un affetto umano, percepito in tutta la sua unicità e concretezza.

Se prendiamo poi in esame *Il Mandragolo* (1979), romanzo particolarmente amato dall’autore quanto non troppo apprezzato dalla critica, vediamo che il tema di fondo è ancora rappresentato dalla relazione fra vivi e morti, questa volta immaginata come antagonistica e conflittuale, al punto da sfociare in una guerra aperta che i trapassati dichiarano ai viventi, sullo sfondo di una Bellagio grottescamente sconvolta. In questo caso la situazione non mi sembra legarsi a un testo poetico in particolare, ma piuttosto richiamare una delle dinamiche simboliche maggiormente diffuse nell’opera dell’autore a cui l’intera poesia italiana del Novecento deve di più, Giovanni Pascoli. Come spesso avviene nel poeta di San Mauro, nel *Mandragolo* i vivi (ma non il protagonista del romanzo, né l’io lirico pascoliano) temono il ritorno dei morti e fanno di tutto per escluderli dal loro mondo; e i morti accusano i vivi di volerli dimenticare: non sarà forse un puro caso, allora, che il romanzo di Santucci venga dopo alcune letture fondamentali (penso, su tutte, a quella di Bàrberi Squarotti) che sottraggono la lirica di Pascoli a un’interpretazione moralistica e impressionistico-sentimentale, restituendole la sua autentica profondità¹⁵. Sarà anche da considerare che uno degli assi principali attorno a cui ruota il romanzo è, ancora una volta, il legame di un figlio con la madre morta, di cui egli evoca lo spirito attraverso un mobile a tre gambe lasciatogli in eredità.

¹² E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 292; il testo è stampato nel 1966 e raccolto in *Satura* nel 1971. Nota la somiglianza fra la lirica e il romanzo, *en passant*, L. Mondo, *Introduzione* a L. Santucci, *Il Mandragolo*, Mondadori, Milano 1982, p. 6.

¹³ «Mi provo a modularlo» (E. Montale, *Avevamo studiato per l’aldilà*, v. 3): «quel fischio modulato»; «un fischio solitario modulato da labbra umane» (L. Santucci, *Come se*, cit., pp. 26 e 143).

¹⁴ G. Ravasi, pref. a L. Santucci, *Autoritratto*, a cura di G. Badilini, Ancora, Milano 2004, p. 13.

¹⁵ G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D’Anna, Messina-Firenze 1966.

Se io mi scorderò, uscito nel maggio del 1969 nella collana mondadoriana “Lo scrigno”, viene ignorato dalla critica militante, con l’unica eccezione di una recensione di Giovanni Cristini apparsa sul «Ragguaglio librario»¹⁶, e pur se risulta citato in tutti gli attraversamenti dell’opera complessiva di Santucci, non gli è stata dedicata alcuna analisi specifica, almeno fino a tempi recentissimi¹⁷. Non sarà allora inutile partire da una descrizione esterna: il libro consta di 67 liriche divise in sei sezioni, le prime cinque datate 1963-1967, l’ultima 1968-1969, ed è introdotto da una breve pagina dell’autore che sembra fare professione di *understatement* («Questo “canzoniere” alla madre morta non ambisce [...] di offrirsi come fatto letterario, anche se il suo autore, di mestiere scriba, vive quotidianamente la responsabilità non occasionale delle parole») ¹⁸. Le poesie si possono supporre disposte secondo l’ordine cronologico di composizione, a rafforzare in apparenza l’idea di una funzione soprattutto “testimoniale” della raccolta, quasi fosse composta di pagine di diario dotate di una limitata elaborazione formale: brevi o brevissime, le liriche raramente superano i venti versi: a tratti tuttavia non è impossibile cogliere segni di un uso “letterario” della lingua, cioè già codificato dalla tradizione. Si legga, a titolo di esempio (ma non rappresenta un caso isolato), *Il pastore cieco*:

Come cieco pastore
 spingo avanti i miei giorni
 gregge di pecore cieche
 e alla sera le conto
 felice se qualcuna
 se n’è sperduta, e quando il gregge dorme
 tentazione mi coglie
 d’abbandonare al lupo che lo sbrani
 questo peculio mio che m’è discaro.
 Ma resto, e l’ossessione
 verso sera dilegua nel tuo nome¹⁹.

Su undici versi, dieci sono settenari o endecasillabi – le due misure illustri della poesia italiana – dall’accentazione del tutto regolare; la sintassi segue un andamento nel complesso piano, ma non senza anastrofi

¹⁶ G. Cristini, “*Se io mi scorderò*” di Luigi Santucci. *La cacciata dall’Eden*, in «Il ragguaglio librario» n.s. 37/4(1970), pp. 110-111.

¹⁷ Ma si veda ora la relazione di L. Martellini, *Il mistero, il dubbio, l’angoscia. Santucci poeta fra dolore e salvezza*, in Luigi Santucci. *La libertà e la fede. Atti del convegno di Firenze-Panzano in Chianti dell’11-12 dicembre 2015*. Feeria-Comunità di San Leolino, Panzano in Chianti 2018, pp. 83-100, parzialmente incentrata appunto sulla raccolta.

¹⁸ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p.n.n.

¹⁹ *Ibi*, p. 33.

volte a creare una precisa struttura metrica (vv. 8-9, nel secondo dei quali compaiono il termine colto «peculio», qui impiegato nel suo significato primario, giacché di pecore si tratta, e la clausola aulica «m'è discaro»); i due versi finali, assonanti fra loro, se da un lato sembrano evocare la chiusura settenario + endecasillabo a rima baciata che caratterizza in moltissimi casi la forma lirica più breve della tradizione, il madrigale, sul versante della poesia contemporanea si avvicinano invece a un uso "caproniano" dell'assonanza o della rima a fine componimento, a suggellare una chiusa epigrammatica, dal sapore arguto, spesso paradossale (un'arguzia non comica, evidentemente, ma di riflessione filosofico-esistenziale), staccata dalla parte precedente descrittivo-narrativa. Aggiungiamo un solo caso, a esemplificare in Santucci un impiego della rima non abbondante, ma nemmeno sporadico, di regola concentrato appunto nella conclusione: la lirica *Ballerina* pare riferirsi non tanto a un ricordo, quanto piuttosto a una visione, ancora una volta di una madre-fidanzata in età giovanile, richiamata dalla musica. Qui le rime sono due, alternate e disposte a legare fra loro elementi strofici distinti:

Danzavi in un raggio di sole
con un tutù bianco d'organza
nostri valzer di prima della guerra.

Poi il disco si è fermato. Nella stanza
senz'applausi
ha ripreso a girare la terra²⁰.

Come si è accennato, risulta del tutto naturale, ed è senz'altro giustificato, porre in relazione *Se io mi scorderò* con *Orfeo in paradiso*, elaborazione narrativa dello stesso nucleo di sentimenti e riflessioni. Sul piano dei riferimenti culturali, tuttavia, le due opere si direbbero divergere: mentre il romanzo, dove pure non manca, anzi abbonda la materia cristiana, ripercorre però nell'invenzione fondamentale il mito classico del cantore tracio che si ricongiunse con l'amata nel regno dei morti, cui si aggiunge l'ulteriore mito moderno del patto faustiano con il diavolo²¹, nella raccolta poetica la mitologia greco-romana appare quasi inesistente, ridotta a isolate presenze nominali²² e interamente sostituita dal codice biblico, il

²⁰ *Ibi*, p. 93.

²¹ Analizza i paradigmi mitologici del libro V. Puleo, *L'«Orfeo in Paradiso» di Luigi Santucci. Il superamento del mito in chiave cristiana*, in «Otto-Novecento» 35/3(2011), pp. 93-108.

²² Come nei testi intitolati *Tantalo sul vetro* (L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 34), *Prometeo* (*ibi*, p. 68) e *Ultimo alt sul Lete* (*ibi*, p. 98: ma si tenga presente che il fiume dell'oblio è elemento classico mediato dalla *Commedia* dantesca, e dunque già accolto nella cultura cristiana).

riferimento al quale è costante, a partire dal titolo che cita il *Salmo* 137²³, il canto dell'esule alla Gerusalemme-madre, nell'affermazione dell'assoluta e bruciante urgenza del ricordo. Non sarebbe forse però del tutto esatto parlare, a proposito di *Se io mi scorderò*, di scrittura poetica "smi-tizzata"; si direbbe piuttosto che Santucci, non avendo qui necessità di un sostegno strutturale della narrazione, lasci emergere in superficie senza mediazioni una propria mitologia personale, costruendo intorno all'unica protagonista del canzoniere un campo semantico complesso, a cui sono sottesi più rapporti di equivalenza.

I. *Madre* ≡ *morte*. Il decesso di Emma trascende da subito i suoi contorni storici, peraltro affermati con perentorietà nella loro concretezza («la notte del diciotto gennaio», «in una notte di neve»²⁴) per diventare immagine di un destino comune: la madre, dopo solo un'ora dal trapasso, è già «antica / come Carlo Magno», i suoi fratelli sono coloro che sono morti nel corso dello stesso anno, il 1963: «Kennedy, Huxley, e tu morto / un quarto d'ora fa sull'autostrada / e voi montagna nera / dei duemila travolti nel Vajont / [...] / Kennedy e Papa Giovanni»²⁵. Ma ancora più radicalmente, fin dalle primissime liriche è la morte stessa a confondersi con la persona della madre, assumendo le sue amate sembianze: «O cara morte che hai capelli neri / e ovale il volto / ecco dunque com'eri»²⁶, in un'identificazione che ha i suoi precedenti poetici in Petrarca («morte bella pareo nel suo bel viso»²⁷) e forse, tra i contemporanei, in Pavese («Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»²⁸). Dunque la morte stessa, assumendo su di sé l'identità della madre, diventa oggetto d'amore, come viene esplicitato in *Ricatto* («dormiamo guancia a guancia / [...] / ti bacio», e più diffusamente in *Ora sei tu*:

Mamma morte ciao
ora sei tu la mia mamma
dolcissima megera
sol per gli stolti sei minaccia
a chi ti teme sputo in faccia
da che ti ho vista quella sera²⁹.

²³ Indicato da Santucci, nell'esergo della quarta sezione, come *Salmo* 136, secondo la numerazione greco-latina (*ibi*, p. 49).

²⁴ Rispettivamente da *Anche tu* (*ibi*, p. 16) e *Ultima valle* (p. 75).

²⁵ *Salve a voi*, *ibi*, p. 29.

²⁶ *O cara morte*, *ibi*, p. 14; quasi identico l'incipit di *Ricatto*, p. 30, con il vocativo «Cara morte».

²⁷ F. Petrarca, *Triumphus Mortis* I 172.

²⁸ C. Pavese, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, intr. di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998, p. 136. L'intera raccolta del 1951, com'è noto, reca come titolo questo verso.

²⁹ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 31.

Qui sarà pertinente ancora, a proposito della menzionata opinione degli «stolti», il richiamo al medesimo passo del *Triumphus Mortis* («quel che morir chiaman gli sciocchi»)³⁰. Ma se la morte è la nuova madre, e come tale viene invocata dal poeta, nel desiderio di ricongiungersi con la genitrice, risulta operante anche la relazione inversa, ossia la madre, nella sua condizione attuale, non è soltanto *una* morta, bensì assume la funzione e i contorni della morte stessa, intesa come annullamento dell'esistenza; così recita la parte finale di *Più buio*:

vorrei nel tuo ventre di morta
cadere e decompormi
verso il non essere
o forse
verso Dio che è perfetta
tenebra cieca tenebra
immacolata tenebra.

Disfami se hai pietà di me, tu disfami
che mi facesti un giorno
che la luce mi desti
a me dona il tuo buio³¹.

Nella coppia verbale antitetica «disfami»-«facesti», riferita all'inizio e alla fine della vita, si possono riconoscere echi danteschi: la citazione testuale rimanda a *Purg.* v 134, «Siena mi fé, disfecemi Maremma», ma anche più interessante, per il riferimento a un "tu" da cui ricevere la morte dopo avere avuto in dono la vita, l'analogia con il discorso dei figli al conte Ugolino: «tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia» (*Inf.* XXXIII 62-63). L'equiparazione del ventre materno alla tomba, seppure in qualche modo topica, appare tematica squisitamente pascoliana, soprattutto se sviluppata in chiave di desiderio regressivo di fuga e di annientamento: si pensi soltanto all'ultima strofa de *La mia sera*, dove «culla» rima con «nulla», particolarmente vicina a un altro testo di *Se io mi scorderò, Tregua* («il morto che sarò / oggi in me culli / nel tepor già lo gesti del sepolcro»³²).

2. *Madre* ≡ *Cristo*. Anche in questo caso, l'equivalenza non è soltanto suggerita, ma posta in forma esplicita fin dalle prime poesie della raccolta.

³⁰ F. Petrarca, *Triumphus Mortis* l 171.

³¹ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 90.

³² *Ibi*, p. 70. Sulla «nostalgia prenatale» che percorre l'intera opera dell'autore milanese, cfr. S. Caronia, *Introduzione* a L. Santucci, *Come se*, Studium, Roma 2013, pp. 22-23 (pagine riprese in S. Caronia, *Luigi Santucci tra Orfeo e Cristo*, in *Luigi Santucci, La libertà e la fede*, cit., pp. 184-186).

Tra i due termini il *tertium comparationis* è costituito dalla morte; non si fa qui riferimento al termine dell'esistenza terrena di Gesù, quanto piuttosto al fatto che egli è morto nel medesimo istante del trapasso della madre:

Anche tu sei morto
come la mia mamma o Gesù
la notte del diciotto gennaio
sei fra i miei cari morti
di quest'anno di neve³³.

In altre parole, l'esperienza della perdita risulta talmente radicale e pervasiva da far negare a Santucci non solo un ordine divino e provvidenziale del mondo, ma una qualsiasi realtà dotata di senso, della quale la madre era l'unica garante: è Dio stesso che è morto il 18 gennaio 1963, in un totale coincidenza fra evento contingente e privato ed evento cosmico. La portata universale e filosofica del «crollo» avvenuto è ribadita in un altro testo, *Poi ho sentito*, che richiama alla mente il Montale di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, anzi sembra citarlo apertamente nell'atto di «voltarsi indietro» e nella locuzione «dietro di me»³⁴:

Poi ho sentito un crollo
rovinio di sassi e di vetro
dietro di me.
Era Cristo
non mi sono voltato indietro
sapevo che era lui³⁵.

Crollato Cristo in quanto trascinato nella caduta della madre, non potrà restare che quel medesimo «nulla» e «vuoto» di cui parla Montale, di cui la realtà apparente non è che un illusorio mascheramento.

Dal momento fatale, la madre e Gesù camminano insieme lungo «le stormenti strade della mestizia» («pei campi dove abbuia / uguale il passo avete cadenzato / solo traendo muti / il pacato sospiro dei viandanti»³⁶), in una rappresentazione che evoca altri *viatores* metafisici, a cominciare dalla presenza enigmatica di un altro celebre testo pascoliano, *Nella nebbia* («eco di péste né tarde né preste, / alterne, eterne»); la volontà dell'io lirico è quella di camminare con loro: una sequela che ha tutte le sembianze di quella evangelica, comportando l'abbandono dei legami e degli affetti

³³ *Anche tu*, in L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 16.

³⁴ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 42.

³⁵ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 15.

³⁶ *Mamma Gesù*, *ibi*, p. 87.

terreni («getto tutto e vi seguo»³⁷), non fosse che, in queste circostanze, seguirli non significa vivere, ma morire a propria volta, come se non fosse data altra possibile verità. Diventa allora legittimo chiedersi: è pensabile una resurrezione di Cristo, oltre che la sua morte? La risposta che si legge in *Ultima valle*, titolo che allude al luogo del giudizio finale, è affermativa, ma a un'unica condizione: Cristo, morto insieme alla madre del poeta, potrà risorgere soltanto insieme con lei, dopo averle rivolto le parole che nel *Vangelo di Marco* (5,41) sono destinate alla figlia di Giairo³⁸:

Là nella grande valle
– Bambina io te lo dico alzati –
a lei dirai. E su me
il tuo placato sguardo
fermerà il mio batter di denti.

Da questo ti riconoscerò
antico fratello smarrito
in una notte di neve.
Risorgerete insieme
nell'empio mio deserto³⁹.

3. *Madre* = *fede*. In un simile contesto non stupisce che per il poeta la possibilità di credere passi necessariamente attraverso la figura della madre, o per meglio dire si identifichi con la madre stessa. Tutti sanno che – per quanto risulti impropria e, quel che più conta, sia stata rifiutata dall'autore stesso l'etichetta di "scrittore cattolico"⁴⁰ – l'intera opera letteraria di Santucci fa variamente riferimento a un orizzonte di pensiero cristiano; in queste particolari pagine poetiche troviamo la testimonianza di un'anima in bilico fra il credere e il non credere: condizione, beninteso, che accomuna tutti gli uomini, si dichiarino essi credenti, atei o agnostici, ma certo non sempre avvertita con la stessa drammaticità. Così una lirica brevissima come la seguente, di due soli versi: «Aggrappato a una ragnatela di fede / spenzolo sull'abisso», non reca come titolo il banale "ragno",

³⁷ *Ibi*, p. 88.

³⁸ Vale forse la pena di sottolineare come il concetto di resurrezione differisca dalla semplice sopravvivenza dell'anima, implicando il riacquisto di un corpo: elemento questo che appare di non trascurabile importanza nella raccolta.

³⁹ *Ultima valle*, *ibi*, p. 75. Associazioni fra Cristo e la propria madre morta si leggono anche, a motivo soprattutto delle sofferenze patite da questa, nei due testi poetici di David Maria Turolfo che figurano nell'antologia santucciana di *Poesie alla madre*, cit., alle pp. 76-77.

⁴⁰ Tra i molti documenti autobiografici disponibili, si vedano, ad esempio, due interviste rilasciate da Santucci nel 1972, una a Piero Bianucci («Gazzetta del Popolo», 25 marzo), l'altra a Claudio Toscani («Il raggugaglio librario» 39/4).

bensì *Tuo ragno*⁴¹: cioè di quel “tu”, ancora una volta, a cui è indirizzato l’intero canzoniere. Il ruolo della madre come unica mediatrice dell’idea del divino è esplicitato in un altro componimento, dove emerge il contrasto fra due voci interiori che si contendono la supremazia:

Tutto mi grida di no
che tutto è per sempre finito
che tu non sei che polvere.
Ma una cosa
oltre il cieco nodo mi bisbiglia
che tu mi senti mi vedi mi accompagna
che ti rivedrò
il mio dolore
il tuo dolore
il nostro amore.

Voce piccola voce piccola
sugli urli sui clamori
dei dèmoni razionali
tu devi vincere
mamma⁴².

La presenza di due voci all’interno del testo poetico, discordanti ma entrambe interne all’io, è procedimento sistematizzato dal Saba delle *Fughe* già nella prima metà del Novecento; ma qui sembra ancora più pertinente, per il tema che viene affrontato, ovvero la relazione fra vivi e morti e la possibilità di un ricongiungimento futuro, il richiamo a una lirica metafisica di Vittorio Sereni, *La spiaggia*, pubblicata entro *Gli strumenti umani* nel 1965, e dunque proprio negli anni in cui Santucci sta componendo le prime cinque sezioni di *Se io mi scorderò*. Anche ne *La spiaggia* si confrontano, nel medesimo ordine, una voce negativa («Sono andati via tutti / [...] / Non torneranno più») e una, al contrario, aperta alla speranza, che pronuncia l’ultima parola («Non / dubitare, [...] / parleranno»)⁴³, omologhe rispettivamente a quella che nei versi di Santucci «grida di no», «che tu non sei che polvere» (e si confronti con questa polvere la «calce o cenere» de *La spiaggia*) e alla «voce piccola» che lo scrittore milanese fa coincidere con quella della madre. D’altra parte, il titolo della poesia santucciana è *Fede?*, una fede religiosa, come si è detto, inscindibilmente

⁴¹ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 64.

⁴² *Fede?*, *ibi*, p. 63.

⁴³ V. Sereni, *Poesie*, ed. critica di D. Isella. Mondadori, Milano 1995, p. 184. In una lirica successiva di Sereni, *Autostrada della Cisa* (in *Stella variabile*, 1981: *ibi*, pp. 241-242), ritorna il contrasto fra le due voci della speranza e del vuoto, questa volta in successione inversa.

legata alla figura materna, e questo particolare rimanda a una *Myrica* pascoliana, intitolata appunto *Fides*, dove al tramonto una madre alimenta pietosamente nel figlio bambino l'illusione di un giardino dorato che si trova «lassù»; il bambino quindi dorme e sogna il bel giardino, ignaro che la realtà intorno a lui è cambiata e mostra ora il suo vero volto, la bufera e la notte, abituale simbolo pascoliano del nulla⁴⁴. Anche in *Fides* quindi madre è sinonimo di fede; con la differenza che, mentre questa lirica è una delle testimonianze più inquietanti del drammatico agnosticismo di Pascoli, anzi pende decisamente sul versante della negazione, *Fede?* rimane aperta alla speranza, fondata sulla «voce piccola», debole sussurro appena avvertibile contrapposto ai forti «urli» e «clamori / dei dèmoni razionali»: il «tu devi vincere» finale mostra un atteggiamento fondato sul voler credere, o meglio, nel caso di Santucci, voler continuare a credere, in fondo non dissimile dall'«ateologia» di un Caproni che fa pregare un suo *alter ego* non «perché Dio esiste», ma «perché Dio esista»⁴⁵, e non proprio agli antipodi – mi si perdonerà l'azzardo – di una splendida terzina di un sonetto di Fortini: «Quanto sei bella, giglio di Saron, / Gerusalemme che ci avrai raccolti, / Quanto lucente la tua inesistenza»⁴⁶ (il che sia detto, resti chiaro, senza la minima pretesa di “cristianizzare” poeti come Caproni o Fortini). Ma forse il voler credere non è così diverso dal credere, come insegna Pascal.

4. *Madre* ≡ *memoria*. Santucci non è affatto un poeta difficile, anzi non viene mai meno al patto comunicativo con il lettore; caratteristica dei suoi versi è una cordialità di fondo, che non andrà tuttavia scambiata per banalità o superficialità. E così anche questa equivalenza è dichiarata apertamente, in un'altra poesia di due soli versi, che il titolo *Abbozzo per un inno* ci presenta come una sorta di *incipit* non sviluppato: «O tu Memoria mia madre / che mi fai ricco di cose perdute»⁴⁷; dove il possessivo «mia», inframmezzato ai due sostantivi, è probabilmente da leggere in riferimento a entrambi, e d'altronde la relazione è leggibile nei due sensi: la memoria è la madre, la madre è la memoria. Dal giorno della scomparsa di Emma, cioè, anche il ricordare è indissolubilmente legato alla sua persona, mediato e reso possibile soltanto da lei. Le liriche intessute

⁴⁴ G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava, Salerno, Roma 1978, pp. 75-76.

⁴⁵ G. Caproni, *Lamento (o boria) del preticello deriso*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, intr. di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia di A. Dei, Mondadori, Milano 1998. La poesia è del 1961, la raccolta (*Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*) del 1965.

⁴⁶ F. Fortini, *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, in Id., *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*; Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 425.

⁴⁷ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 51.

di ricordi sono tutte raggruppate in un'unica sezione, la terza, intitolata *Una volta*; sono memorie struggenti, dolorose e dolcissime, che evocano un'infanzia e una giovinezza milanesi attraverso un *collage* di frammenti: «San Babila e i cartolai / via Dante e il diavolo di legno»⁴⁸, «soffritti di vecchia portineria / fragranze di saponette 1920»⁴⁹, «le passeggiate a sera in viale Piave»⁵⁰. Le esperienze quotidiane più minute, comprese quelle oggettivamente sgradevoli, si caricano di senso e di valore in quanto associate al ricordo di lei, che conferisce bellezza anche al deforme:

Splendida era la terra
quando tu l'abitavi
meravigliose le pozzanghere
piene d'incanto le sale
d'aspetto delle stazioni:
bella sotto i tuoi soli
l'attesa del tram che non giunge
il treno gremito a ferragosto
il verme uguale alla farfalla⁵¹.

Se è vero, come ci insegnano filosofi e scienziati della psiche, che la nostra identità personale è definita dalla memoria, ossia dalla possibilità di ricordare il nostro vissuto, l'identità di Santucci nel periodo in cui scrive *Se io mi scorderò* è senza dubbio quella dell'orfano.

Temo, a questo punto, di avere fornito un'immagine del libro non troppo conforme all'orientamento che questo Convegno si è voluto dare, di un Santucci «testimone della gioia» e «scrittore della speranza cristiana». E provvedo allora a correggere almeno parzialmente il tiro, ripercorrendo la raccolta secondo un itinerario di lettura ordinato, dalla prima lirica all'ultima, che segue una falsariga scritturale. Il testo di apertura muove dall'inizio della storia sacra, reinterpretando la scena della cacciata dei progenitori dal paradiso terrestre, che Santucci applica a sé soltanto, sebbene sostanzialmente privo di colpa:

Col corpo di mia madre sulle braccia
l'angelo mi ha gridato:
– Va' via.

Me ne vado

⁴⁸ *Una volta*, *ibi*, p. 39.

⁴⁹ *Respirare bastava*, *ibi*, p. 40.

⁵⁰ *Offerta*, *ibi*, p. 47.

⁵¹ *Terra che fu*, *ibi*, p. 41.

Corradini – Santucci poeta, Santucci e i poeti

981

ecco me ne vado
ma dove vado?⁵²

La differenza rispetto all'iconografia codificata da secoli di pittura è una sola, ma fondamentale: il cherubino non reca in mano la spada, ma il corpo senza vita della madre. Escluso una volta per sempre da una condizione edenico-infantile di figlio amato e protetto, il poeta inizia la propria peregrinazione nel territorio della disperazione e del dolore, in apparenza priva di meta: il verso finale riecheggia la replica degli apostoli alla domanda di Gesù che Santucci porrà come titolo di una sua vita di Cristo: «da chi andremo?»⁵³; ma la frase che nel testo evangelico è soltanto un'interrogativa retorica (non potranno andare da nessun altro, perché solo Lui ha parole di vita eterna) si trasforma in un'espressione di reale smarrimento. A partire da questo momento, le poesie di *Se io mi scorderò* testimoniano di un aperto moto di ribellione e di rifiuto, che dall'evento luttuoso in se stesso si allarga fino a comprendere il proprio destino di finitezza: da ciò un ribadire con testarda insistenza l'unicità, il valore irripetibile e insopprimibile della propria vicenda personale, fatta di realtà anche minime, quotidiane. Si legga, a titolo di esempio, *Hortus conclusus*:

Anche se nuova terra e nuovi cieli
troveremo al risveglio
irripetibile è la nostra storia
– quel tuo aprire il ventaglio
quel mio tornare a casa da soldato –
unica fu e resta. Cancellato
è il giardino di ortensie in viale Piave
col canaletto d'acqua piovana:
orto concluso e i fiori suoi sommersi.
Concluso: non più nostro, anche se a noi
galassie di giardini
offrissero pietosi gli universi⁵⁴.

L'*hortus* non è qui una metafora, ma un «orto» concretissimo, il giardino della casa di Viale Piave a Milano, ricostruito nei dettagli (le «ortensie», il «canaletto») e contrapposto alla prospettiva della vita eterna (la «nuova terra» e i «nuovi cieli» che citano *Ap* 21,1⁵⁵): anche il nuovo eden

⁵² *Cacciata dall'Eden*, ibi, p. 13.

⁵³ L. Santucci, *Volete andarvene anche voi? Una vita di Cristo*, Mondadori, Milano 1969; riedito nel 1987 con una nota di Gianfranco Ravasi sulla «teologia narrativa» di Santucci (Paoline, Cinisello Balsamo).

⁵⁴ Id., *Se io mi scorderò*, cit., p. 84.

⁵⁵ Ma cfr. anche *Is* 65,17 e *2Pt* 3,13.

celeste viene rigettato, se comporta la scomparsa di ciò che è stato lì e allora, in ogni istante e luogo della vita passata, ossia degli affetti terreni⁵⁶. L'insegnamento della madre – della madre del presente, morta – sembra allora identificarsi con l'idea che l'uomo è prigioniero di un destino di perdita; è la voce stessa della madre a parlare, rispondendo a una richiesta del figlio:

sempre ti accade
la cosa che più temi
sempre ti sfugge
la cosa che più ami
quando più dolce si fa il frutto
devi staccare la bocca⁵⁷.

I primi due versi citati, esprimenti una concezione tragica dell'esistenza non diversa da quella elaborata dalla Grecia classica, trovano corrispondenza in una frase che ricorre due volte nel diario di Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*: in data 26 marzo 1938 («La cosa segretamente e più atrocemente temuta, accade sempre») e nell'ultima annotazione, del 18 agosto 1950 («La cosa più segretamente temuta accade sempre»)⁵⁸; in entrambe le circostanze Pavese è un innamorato deluso⁵⁹, e tale si può considerare anche Santucci che ne ripete le parole, nella misura in cui ogni bambino vive la morte della madre nel profondo anche come abbandono, esclusione e rifiuto. In questa lirica Emma gioca due parti: è la cosa perduta, sfuggita, proprio quella che più si ama, ma nel medesimo tempo è anche la maestra pietosa che impartisce l'insegnamento di vita al figlio-allievo. Ma se il contenuto della lezione evocata dal titolo coincide con il determinismo tragico pavesiano, sorta di voce di un Edipo contemporaneo, andrà tuttavia considerata la diversa collocazione dei passaggi nelle due opere: mentre nel *Mestiere di vivere*, e nella vita stessa di Pavese, la frase compare nella pagina finale, e rappresenta dunque l'ultima parola dell'autore e dell'uomo, così non avviene in *Se io mi scorderò*, dove la lirica di chiusura è invece la seguente, intitolata *Traslazione*⁶⁰:

⁵⁶ Il medesimo tema è svolto in *Ultimo alt sul Lete* (L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 98).

⁵⁷ Da *Lezione*, ibi, p. 65.

⁵⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere, 1935-1950* [1 ed. 1952], a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990, pp. 98 e 400.

⁵⁹ Nel primo caso, di Tina Pizzardo (e si veda, per il punto di vista della donna, il suo *Senza pensarci due volte*, il Mulino, Bologna 1996, capp. 12-16); mentre l'amore degli ultimi mesi di vita di Pavese fu l'americana Constance Dowling, con in aggiunta un'infatuazione per la giovane Romilda Bollati di Saint-Pierre, la «Pierina» cui lo scrittore indirizzò due lettere e due brevi biglietti nell'agosto 1950.

⁶⁰ Il titolo, alludendo all'operazione di trasferimento di spoglie mortali da un luogo all'altro.

Corradini – Santucci poeta, Santucci e i poeti

983

Sei in lui
 senza più lotta con lui
 solo verità e bacio
 col santissimo volto.

Così sia. Lui solo ti ama
 più di quanto io ti ho amata
 adesso e per i secoli
 è Cristo tuo figlio.

O mia unica mamma
 della mia unica vita
 amen⁶¹.

Anche per questo testo, il più solenne della raccolta, sembra possibile indicare una parentela letteraria: la compresenza triangolare io poetico – madre morta – persona divina si ritrova in una celebre lirica ungarettiana di *Sentimento del tempo*, ben nota a Santucci, che la include nella sua antologia di *Poesie alla madre*⁶². Ma forse importa maggiormente un altro riferimento: benché i versi di *Traslazione* non siano in realtà descrittivi né narrativi, paiono avere dietro di sé la scena supremamente umana del quarto Vangelo in cui Gesù dall'alto del legno, scorgendo ai piedi della croce la madre e Giovanni, li affida l'uno all'altro perché possano vivere insieme dopo la sua morte: «Donna, ecco tuo figlio!»; «Ecco tua madre!»⁶³. Come nel testo scritturale, nella poesia abbiamo una madre e due figli, uno naturale e uno “adottivo”, il primo che la consegna al secondo; anche se differenti sono l'autorità dell'affidatario e la durata del “lascito” (vita terrena vs vita eterna), vengono in tal modo implicitamente suggeriti due paragoni, della madre dell'autore con Maria e del poeta stesso con Cristo: motivata quest'ultima, a ben riflettere, dalla croce cui anche Santucci si sente confitto, ossia dalla sua condizione di dolore inconsolabile⁶⁴.

La formula liturgica ripetuta due volte in *Traslazione*, la prima in italiano e la seconda, nella posizione forte finale, in latino (l'ultimo ver-

riporta in primo piano il motivo corporeo, in evidenza anche nella prima lirica della raccolta, in cui il poeta si sentiva separato dal corpo materno e spossessato di esso; e dunque anche in questo senso chiude un cerchio, ma non senza nuove acquisizioni.

⁶¹ L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 99.

⁶² *Poesie alla madre*, ed. 1967, cit., p. 106; il titolo d'autore *La madre* viene sostituito dal curatore con *Mi darai la mano*, tratto dal v. 4 della lirica. A conferma della rilevanza di tale testo per Santucci, ricordiamo che tale titolo viene esteso all'intera antologia nella ristampa del 1990.

⁶³ *Gv* 19,26-27.

⁶⁴ Il parallelo tra il poeta e il *Christus passus* viene posto in modo più esplicito in un'altra lirica, *Non datemi* (L. Santucci, *Se io mi scorderò*, cit., p. 27), dove compaiono i dati caratterizzanti del racconto evangelico della Passione.

so in assoluto della raccolta) permette di leggere l'intero libro come un sofferto percorso dal rifiuto all'accettazione, dal «perché?»⁶⁵ all'«amen», appunto. Ma sarebbe una forzatura pensare a un Santucci approdato a un'irenica rassegnazione: è lì a dimostrarlo l'aggettivo impiegato nei due versi subito precedenti, («unica mamma» e «unica vita»), che equivale a un ultimo soprassalto di ribellione all'incomprensibilità della perdita, di affermazione dell'unicità e insostituibilità della propria esistenza terrena: l'atteggiamento religioso dello scrittore rimane in ogni momento un cristianesimo agonistico. L'unica risposta al dilemma è nell'amore di Cristo, sola realtà in grado di contenere e ricapitolare in sé ogni amore umano e risarcire ogni perdita: «Lui solo ti ama / più di quanto io ti ho amata»; soltanto a questo patto è possibile pronunciare l'«amen» conclusivo. Il disegno complessivo di *Se io mi scorderò* non diverge dunque da quello dell'ultima opera di Santucci, *Éschaton*, conclusa e pubblicata pochi mesi prima della morte, un viaggio interiore di marca dantesca, dove l'inferno è rappresentato dalla minaccia del nulla, e la guida al paradiso è «una signora molto bella»⁶⁶ in cui è facile riconoscere i tratti materni.

Abstract: *Although Luigi Santucci is the author of only one proper book of verses, an opening to the suggestions of contemporary poetry can also be traced in his fictional prose. This paper analyzes the themes and formal structures of Se io mi scorderò (1969), a collection of poems dedicated to his late mother, identifying the links with some of the most representative Italian poetic voices of the twentieth century.*

Keywords: *Santucci, Mother, Biblical Literature, Italian Contemporary Poetry.*

⁶⁵ Questo il titolo e l'ultimo verso di una delle liriche della prima sezione. *Lacrymarum valle, ibi*, p. 18.

⁶⁶ L. Santucci, *Éschaton. Traguardo di un'anima*, con una nota di G. Ravasi, Interlinea, Novara 1999, p. 39.