

Agata Irene De Villi

«La finzione il nulla». Sulla poesia di Luigi Martellini

«La poesia di Luigi Martellini ha una voce che sembra venire da lontano, da eventi già compiuti, da crolli; traumi in qualche modo definitivi, già sofferti. È un dire che affiora da un senso di profondo lutto per il mondo e per se stessi». ¹ Sono queste le parole con le quali Giorgio Patrizi, riprendendo alcune riflessioni di Donald Winnicott, apriva la sua introduzione a *La fiaba impossibile*, una delle raccolte più suggestive del poeta marchigiano, la cui multiforme attività di critico letterario si pone accanto e in stretta connessione con l'opera poetica.

Nato a Fermo nel 1942, Luigi Martellini è tra quegli autori che pubblicano negli anni Settanta le loro prime prove, restando poi fedele per circa un quarantennio a un rigore formale e a una istanza ragionativa attraverso cui si inverano le occasioni dalle quali muove la voce poetante. La meticolosa esplorazione del quotidiano, eseguita con una precisione quasi chirurgica, porta in scena un caleidoscopio di eventi e figure solo apparentemente irrelati ma che ben presto rivelano la propria appartenenza a una trama comune costretta a svolgersi ossessivamente attorno alla nota dominante del Nulla, la cui azione centrifuga la parola argina e al contempo restituisce, ricomponendone i frammenti dispersi.

Già a proposito del libro d'esordio, *Quasar*,² edito nel 1977 e nel quale confluiscono i primi componimenti risalenti al 1973,³ Mario Petrucciani, che curò la prefazione al volume, individuava nell'aridità naturale ed esistenziale il fulcro tematico della poesia di Martellini. «Odisseo è sbarcato per l'ultima volta [...]. Ma invece della terra promessa, l'orizzonte che si apre davanti a questi occhi è quello di una inclemente, ostile, enigmatica *waste land*». ⁴ La visione che, difatti, emerge dalle pagine di *Quasar* è quella di chi «nella solitudine dei sogni» vaga «con l'onestà del mendicante» (p. 26), percorrendo le strade a occhi bassi, senza mai distogliere lo sguardo dalle macerie del moderno. Quella di Martellini è, per così dire, una prospettiva rasoterra, tesa a registrare il ritmo quotidiano di un'esistenza corrosa da un dolore originario, che la parola custodisce e declina in scale molteplici di senso, intessendo una fitta rete di corrispondenze e variazioni. L'ancoraggio ai dati concreti si unisce, tuttavia, a una prospettiva verticale, geologica, nella quale gli eventi minimi sembrano affiorare da una lacuna del tempo, come segni emblematici di una condizione umana chiusa nella «atmosfera immobile della fine» (p. 41).

Gli ultimi alberi
di un ciclo antichissimo

¹ L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, con uno scritto di G. PATRIZI e una postilla di M. LUZI, Lanciano, Rocco Carabba, 2008, p.5.

² L. MARTELLINI, *Quasar*, con una presentazione di M. PETRUCCIANI, Manduria, Lacaita, 1977.

³ La prima plaquette di liriche pubblicate da Luigi Martellini si intitola *Aerre*, Urbino, Argalia, 1973.

⁴ M. PETRUCCIANI, *Introduzione* a MARTELLINI, *Quasar*, cit., p. 5.

respirano l'atmosfera
 immobile della fine.
 Dalla memoria si dileguano
 le parvenze della sorte
 piene d'eroi smarriti:

potremmo trovare il nostro paese dunque?⁵

Ad animare questa terra di «infiniti sassi»⁶ – per riprendere il titolo di una delle raccolte successive di Martellini – sono oggetti e persone provenienti non da un Pantheon di immagini già note, ma da una mitologia personale, privata, che trova la sua scena fondamentale nei luoghi di mare, dove persino i volti sanno di sale. Martellini attinge ai ricordi dell'infanzia, rievocando personaggi come il «nonno pescatore» (p. 32), figura emblematica che ingloba concretezza e verticalità, condensando in sé la prospettiva duplice di una scrittura lirica in bilico tra una istanza realistica e una peculiare cifra simbolica. Si potrebbe dire che in Martellini si combinano, con esiti sempre originali, quelle che Volponi definisce «le due virtù dell'anima dei marchigiani: la prima, metafisica, aperta ai massimi sistemi, alla ricerca dell'assoluto; l'altra minima, cordiale, entro la quale si collocano le opere e le cose, con un sentimento originale di rispetto e di parità».⁷ Il nonno pescatore, quasi nume tutelare del mondo poetico dell'autore, eroe «scalzo, sempre scalzo» (p. 32) con la maglia di lana pesante intrisa di un odore salmastro e una casa «piena di corde, di remi, / di reti e di legno» (p. 32), appare come un moderno Odisseo, «antico come il suo tempo / come il mare che lo aspettava / senza dargli mai nulla, / solo salsedine» (p. 33). È quest'uomo «morto di noia» a lasciare in eredità al poeta «una barca» e, quale unico viatico, «una bomba», che si prospetta agli occhi del nuovo viaggiatore quasi come un monito a non abbandonarsi all'*ivresse* di una deriva onirica, a una migrazione estetica illusoria ed arbitraria, rammentando sempre l'ultimo approdo. Il viaggio si lega indissolubilmente alla morte. L'amara consapevolezza della fine nega un *voyage* che non sia quello guidato dalla ragione, fissato nel tempo, da compiersi qui e non altrove, poiché «quando il dolore / – per vedere il mondo – / s'arresta sulla via della pace / mi sento fuori del tempo / e nell'unico volto del male / false apparenze di mille creazioni» (p. 65). La finzione poetica si carica di una forte istanza etico-conoscitiva, comunicando senza remore la miseria creaturale di una vita trascorsa a registrare «le voci del Nulla» (p. 42), a scrivere nel vuoto «l'impetosa solitudine del mondo» (p. 42), nell'attesa di «un evento scaduto» (p. 64). Una parola che voglia restare aderente alla vita non può che produrre montalianamente un «canto spezzato» (p. 65), incompleto, parziale, incapace di dispensare certezze, di offrire, per un eccesso di consapevolezza, un «paese di miraggi» (p. 74). Confinato nel «guscio dell'ignoto», l'uomo può solo scorgere «la verità fuggire dalla terra» (p. 65): e tuttavia l'invito di Martellini è a permanere su questa soglia raziocinante del sapere, aggrappati al tempo e al senso di un dolore fecondo e pronunziabile.

⁵ L. MARTELLINI, *Quasar*, cit., p. 41.

⁶ L. MARTELLINI, *Infiniti sassi*, con una presentazione di G. CAPRONI, Fermo, Girfalco, 1977.

⁷ P. VOLPONI, *Marche*, in *Romanzi e prose*, I, a c. di E. ZINATO, Torino, Einaudi, 2002, p. 1060.

L'evasione da se stessi, dalla consapevolezza del limite, è, d'altronde, impossibile, come testimoniano le liriche di *Infiniti sassi*,⁸ terza raccolta del Martellini, pubblicata nel '77. L'opera è il frutto di un viaggio in Puglia, «in una realtà, o assoluta oggettività geografica», in cui il poeta – come notava Giorgio Caproni nella sua acuta presentazione – «s'è illuso di evadere e da lui invece assoggettata (è la parola giusta) al proprio io. [...] Un io offeso che si ritrova in un paesaggio offeso».⁹

È la fisicità stessa di una terra di «infiniti sassi» a condurre il poeta nelle gallerie dell'anima, spezzando sul nascere qualsiasi tentativo di fuga. Caproni accosta i segni lirici di *Infiniti sassi* alle metafore esistenziali che Machado aveva tratto dai *campos de Castilla*, investendo quella natura di un'umanità che sarebbe rimasta altrimenti inespressa. La Puglia disegnata da Martellini si impone nei suoi tratti netti ed essenziali come luogo di certificazione del vuoto, come cifra di «un destino» ineludibile «assorbito nella roccia» (p. 5). La pena attuale e privata di chi scrive si rivela essere il sedimento di una storia collettiva che si ripete, di una condizione di prigionia metafisica, nella quale gli individui, disseccati in «maschere» di terracotta, «sperano il viaggio dei vivi» (p. 5). La raffigurazione del paesaggio, di «paesi di pietra», è il frutto di un'autentica appropriazione sentimentale, la quale non determina, tuttavia, una diminuzione della carica di realtà insita nella poesia di Martellini. Potremmo dire che il soggetto lirico aderisce spontaneamente al paesaggio, poiché esso si offre, già nella sua oggettività, come terra dell'anima, quale scena connaturale a un io anch'esso pietrificato. In questo senso la Puglia che emerge dalle liriche di *Infiniti sassi* è insieme oggettiva e soggettiva, è terra di «conchiglie e naufragi» (VII). La rappresentazione di «paesi[...] sospesi sulle gravine» dove il «profumo di fieno / e di gelsomini si mescola alla polvere dei passi» e all'«odore degli anticrittogamici» (p. 1) non si attesta quale piatta mimesi realistica, ma si pone, piuttosto, come termine di un percorso allegorico che trova il suo fulcro semantico nella partecipazione a una sorte comune, nella passione del Nulla che unisce tutti gli uomini. Già a questa altezza risulta chiaro come la morte, la sofferenza del limite, costituisca la matrice genetica di una poesia disperatamente sincronica, in cui il non-essere dispiega tutta la sua gamma di interrogativi. Scrittura e morte compongono, blanchotianamente, un binomio di portata decisiva nella poesia di Martellini il quale, in una breve prosa, intitolata *Ri-scritture*, a cui sembra affidare la sua ragione poetica, significativamente dichiara: «Sono giunto al kafkiano cerchio: *Scrivere per morire e Morire per poter scrivere*, cerchio che conclude geometricamente la mia parola-esperienza, perché lo spazio della *morte* è lo stesso *spazio* della *parola* (parola-morte), nel tentativo (non so fino a che punto riuscito) di rendere la morte “meno amara” o “meno ingloriosa” o “forse meno probabile” per usare la definizione di Proust. O ultima certezza del Nulla?».¹⁰ La morte incarna l'invincibile nemico da sorvegliare, ma essa è al contempo condizione stessa dell'autenticità dell'esistenza e della parola poetica, il suo limite e la sua infinita possibilità.

⁸ L. . MARTELLINI, *Infiniti sassi*, cit.

⁹ G. CAPRONI, *Presentazione* a L. MARTELLINI, *Infiniti sassi*, cit., p. I.

¹⁰ L. MARTELLINI, *Selected poems 1964-1987*, trad. di S. DE ANGELIS, con una introd. di V. DE CAPRIO, New York, Stony Brook, Gradiva Publications, 2006, pp. XXI-XXII.

Il tema ritorna prepotentemente anche in *Mistificato enigma*,¹¹ raccolta pubblicata nell'82, caricandosi di una tormentata connotazione meditativa, che ne fa il centro di un dramma gnoseologico, oltre che esistenziale. Svuotata di ogni possibile trascendenza, la morte immane come un cancro interno al pensiero, quale figura della morte del senso. Essa costituisce l'evento preliminare non interrogabile che condanna il poeta ad aggirarsi «nel labirinto delle intuizioni» (p. 50) come un automa, nel vano tentativo di «decifra[re] una muta esistenza» (p. 57): «L'esercizio – già di per sé aggrovigliato – / non svela l'incognita dell'inizio» (p. 13).

Affermare l'immanenza della morte significa rispettarne la trascendenza, accettare la propria esclusione, restare fedeli a una certezza incomprensibile. La parola, allora, costretta a misurarsi costantemente con «un vuoto ineffabile» (p. 40), finisce per arricchirsi di un valore terminale, di una pienezza che trae alimento dal suo essere irrimediabilmente altra, residuale, inafferrabile nel mistero cui essa rinvia:

«l'indicibile senso di vacuo / spingeva a una a una verso lo sfaldamento / le innumerevoli immagini del tempo infedele» (p. 55). E tuttavia la coscienza del Nulla non genera rassegnazione, ma induce, piuttosto, l'«irriducibile ostinazione» (p. 46) della resistenza, giacché la condanna a farla finita si tramuta nella condanna a difendersi fino alla fine: «il patto era ancora quello di una sopravvivenza / perpetua dall'ignoto» (p. 46).

L'angoscia però non trasforma la morte
 il patto era ancora quello di una sopravvivenza
 perpetua dall'ignoto.
 Un tempo muto soltanto
 disfioreva i suoi sentimenti
 un tempo che fuggiva anche
 l'ultimo mistificato enigma.
 Dal fondo di qualche luogo
 lo spietato riporto di cumuli d'antico
 ricordava l'irriducibile ostinazione
 delle nostre chimere
 e tutto restava nell'argine.¹²

Come sottolinea Mario Luzi in una lettera a Martellini posta in apertura all'opera, «il desiderio di spazio e la compressione dello spazio, l'avventura (soprattutto marina) evocata e immaginata contro la monotona consumazione del tempo a ripetizione dei segni, [...] si battono senza clamore ma tenacemente: esplicitamente, visualmente anche dentro la filigrana dell'espressione, nei trapassi del ritmo della metrica»¹³. Il poeta non si sazia di disperazione, né compie il salto verso un'illusoria idea di salvezza. L'assenza di speranza non si dà mai qui come qualcosa di già dato, essa si presenta piuttosto come un processo in atto, di cui bisogna realizzare la massima consapevolezza.

¹¹ L. MARTELLINI, *Mistificato enigma*, con una lettera di M. LUZI, Caltanissetta, Sciascia, 1982.

¹² Ivi, p. 46.

¹³ M. LUZI, *Introduzione a Mistificato enigma*, cit., p. 10.

Incuranti del caos le divinità
 fra molteplici incarnazioni
 esorcizzano il sangue non versato.
 [...]
 Sono notti infinite quelle di paura

notti di riti espiatori di travestimenti
 quando veniamo sconfitti dall'inganno
 di chi ci ha creato e si pensa di lui
 che abbia potuto tradirci.
 Cercherò di non morire
 dunque.¹⁴

Alla riflessione sulla latitanza della divinità, incurante del caos in cui è costretto l'essere umano, si unisce un'aspra condanna dei simulacri costruiti dagli uomini a loro consolazione: «non certo l'errore di un mondo trascritto nelle sfere / illusorie delle nostre divinità potrà restituirci la gioia» (p. 13). «Nel tempo perduto delle favole e delle fobie» (p. 67) la coscienza non cerca l'incoscienza quale via d'uscita. La fascinazione dell'Uno non prevale sulla ragione. La «nostalgia» resta «confinata» (p. 19) a terra, mentre «l'immortalità e la rinascita / dopo la vecchiezza» svaniscono «fra gli spiragli della fine» (p. 37). E tuttavia se l'«angoscia [...] non trasforma la morte» (p. 46) in transito verso l'eternità, il poeta non accetta nemmeno l'immobilismo a cui «l'angoscia dell'infinito represso»¹⁵ condanna. Egli prosegue il suo peregrinare in compagnia della morte, esponendosi ad essa, includendola come versante non comprensibile della vita, e, dunque, come insostituibile occasione per comprenderla. Il grado minimo di vitalità cui si abbarbica questa poesia di resistenza si coniuga sempre con una forte esigenza etico-conoscitiva, con una cognizione nel e del dolore. In «una condizione d'assenza disperata» (p. 49), Martellini fa appello, ancora una volta, al rigore della ragione, perché possa essere presente all'assenza del senso. Se nel reale permane una specie di nucleo irriducibile, allora l'errore, la migrazione infinita, si costituiranno come l'unica possibilità di salvezza. La pena di chi non ignora la morte resta immedicabile, ma se non altro – chiosa Mario Luzi nella sua introduzione all'opera – «si ha [...] il conforto che l'enigma non sia mistificato e non sia l'ultimo ma sia perenne».¹⁶

Fra solitudine e dominio dell'incomprensibile, la scrittura si fa spazio in cui interiorità ed esteriorità convergono, testimonianza di un «singolare destino quello di sapersi vicini / nell'ansia di vuote configurazioni / tra progetti di solitudine / assenze» (p.47). «Non c'è più storia da narrare»? si chiede l'autore, «oppure questi momenti in cui si cristallizzano / le molecole del passato costituiscono il filo / conduttore di uno spazio d'esistenza sopravvissuto / alle controversie perdute e rinnovate?» (p. 55) La risposta a questa domanda emerge dal lavoro di scavo operato da Martellini nel tentativo di rintracciare, nell'intrico delle vicende umane, un filo comune, l'asse che unisce attorno al perno dell'indecifrabilità e dell'assenza, una trama esistenziale

¹⁴ L. MARTELLINI, *Mistificato enigma*, cit., p. 54.

¹⁵ M. LUZI, *Introduzione a Mistificato enigma*, cit., p. 10.

¹⁶ *Ibid.*

collettiva. Ne conseguono dati di un realismo lancinante che, alternantisi a momenti di intima astrazione, costituiscono la cifra peculiare di queste liriche. Si pensi, solo per fare un esempio, alla miseria creaturale cui rimanda la quotidianità meccanica de «gli uomini del siderurgico» (p. 61), bloccati nella iterazione di gesti automatici, ridotti a pura «materia inerte», o alla gran copia di dettagli che concorrono a offrire una rappresentazione spietatamente materialistica della morte, colta come evento ultimo di una vita ridotta ad «un grumo gelatinoso di sangue».

Dalla notte senza inni apparivano fantasmi
ai crocicchi delle strade polverose. L'eterno
ricominciare conduceva a compimento l'ultimo
disinganno. Moriva solo – nel punto estremo
del futuro – un grumo gelatinoso di sangue
un progetto di milioni di aggregati in una
formula chimica.¹⁷

Martellini si muove in ambiti di concreta umanità, tratteggiando, con tono pacato e raziocinante, scene di vita quotidiana, che alimentano lo squarcio epico-lirico di una poesia perennemente in bilico tra io e mondo, tra un dove e un inaccessibile altrove, tra una città reale e una città mitica, come quella che emerge dalle pagine di *Poseidonis*,¹⁸ dedalo di «ragnatele d'acqua» e «liquidi labirinti» (I), entro i quali è impossibile scorgere un salvifico porto sepolto. Qui il doppio movimento di immersione ed emersione – come osserva Emerico Giachery nella sua introduzione all'opera – arricchisce l'esperienza personale del poeta di molteplici suggestioni mitopoietiche: «La città molteplice, arcana e vescicolare, con cui sembra identificarsi la stessa condizione di poesia, è, per cominciare, sentita come sommersa».¹⁹

Scivolavano nei misteri
della sommersa città
(minacciata dalle sesse)
a disseppellire – dal tempo muto
dell'aria – figure simboliche
memorie d'ombre.
Dietro il sipario di sospiri
(tra presenze di opàle e fantasie
inviolabili di guerre lontane)
movimenti di scena e costumi di morte.²⁰

Il mare stesso, d'altronde – motivo ricorrente della poesia di Martellini –, è il mare delle Marche, ma vale anche come simbolo della precarietà del moderno, di uno spazio immenso dai confini indiscernibili. Lungi dall'offrire l'illusione di una immersione panica nel ritmo incessante e sempre rinnovantesi delle onde, esso si pone come figura emblematica di un'esistenza tesa sull'abisso del Nulla.

¹⁷ L. MARTELLINI, *Mistificato enigma*, cit., p. 63.

¹⁸ L. MARTELLINI, *Poseidonis*, con una nota critica di E. GIACHERY, Fermo, Girfalco, 1986.

¹⁹ E. GIACHERY, *Nota critica a L. MARTELLINI, Poseidonis*, cit., p. I.

²⁰ L. MARTELLINI, *Poseidonis*, cit., p. 2.

Significativa, in proposito, è l'epigrafe leopardiana con cui si apre *Eidola*:²¹ «Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte». Resta centrale, anche in questa raccolta di Martellini edita nell'87, la riflessione sul non-essere che minaccia la vita e la conoscenza, costrette a muoversi in una giostra di presenze e assenze, in cui «l'apparizione» – come si legge nella nota all'opera tratta da Jean-Pierre Vernant – «fa posto a un “sembrare”, a una *apparenza*»²². «La verità» ancora una volta resta «in mano / ad un vecchio Nume / che dallo spazio ghignava / sull'affaticarsi dell'esistenza» (p. 51), mentre il poeta – il cui compito, come notava Carlo Bo, «è non nascondersi, non prendere delle maschere»²³ – potrà solo offrire «scaglie di mare» (p. 50), frammenti di Nulla, giacché il suo canto, come il volo del gabbiano, è «impiccato ad un capestro invisibile» (p. 53) e al contempo «sostenuto da un vuoto d'aria» (p. 55). In questo scenario dominato da un Dio-buffone, il tempo umano, l'idea lineare-progressiva di un divenire senza approdo salvifico, è destinato a scontrarsi col tempo ciclico di una natura leopardianamente muta e indifferente alle vicende umane. Se la terra permane nel suo ripetersi, l'uomo appartiene, invece, ad «un giorno caduto dal tempo / sfuggito all'eternità» (p. 27).

Ritrovarsi a pensare
 – dietro il filo sottilissimo
 di una sensazione di paura –
 in un giorno caduto dal tempo
 sfuggito all'eternità
 ripetentesi così nell'immutabilità
 delle prospettive ambientali
 di squarci panoramici.
 Celati in petto i sospiri
 comprimevano il cuore
 sentivo le labbra serrate asciutte
 forse non avrei detto una parola
 e la sera mi avrebbe colto muto.²⁴

Confinata in un divenire che non conosce la ripetizione della rinascita, la vita umana si riduce alla stinta anonimata di una «comparsa» (p. 52), a un'orma cancellata dalle onde del «nulla infinito del mare» (p. 45): ma in questa esistenza avviluppata dalla noia, pure permangono segnali di resistenza. Allorché, difatti, lo sguardo del poeta si allontana dall'angustia del proprio dolore, sul «deserto del nomade» compaiono «macchie – a perdita d'occhio – / di gialle ginestre leopardiane» (p. 54).

Ad un bivio rinunciammo a vedere
 la spiaggia di sassi neri
 ma dal mare scomparso si apriva

²¹ L. MARTELLINI, *Eidola*, con una prefazione di C. BO e una nota di J.P. VERNANT, Milano, Marzorati, 1987.

²² J.P. VERNANT, *Nota a MARTELLINI, Eidola*, cit., p. 84.

²³ C. BO, *Introduzione a Eidola*, cit., p. 8.

²⁴ L. MARTELLINI, *Eidola*, cit., p. 27.

– coi suoi mutamenti –
 il deserto del nomade
 davanti al mio enigma
 fra macchie – a perdita d’occhio –
 di gialle ginestre leopardiane.²⁵

La riflessione sulla morte non si consuma nello spazio chiuso dell’io, ma apre ai territori dell’altro. Il vuoto, allora, vibra di una pena solidale, che allevia la solitudine impietosa di un’esistenza «circondata da un mutismo vecchio quanto l’universo» (p. 36).

Da questo senso penoso di assenza muovono anche le liriche de *La fiaba impossibile*,²⁶ raccolta edita nel 2008, il cui titolo testimonia il rigore di una scrittura fedele a una verità da declinare senza infingimenti. Confinata in questo stato di impossibilità della fiaba, irrimediabilmente sottomessa al «metodico gioco del caso» (p. 69), la parola assume un tono perentorio, assoluto, nell’offerta antiretorica di una verità banale, quanto primaria e inscalfibile. L’agonia, tuttavia, è ormai esaurita. La partita della caducità e della morte pare come essersi conclusa, mentre «l’attenzione residua», per usare le parole di Mario Luzi, «è concentrata sulle ceneri del dopo».²⁷ Le liriche de *La fiaba impossibile*, come osserva Giorgio Patrizi nella sua introduzione al volume, non alludono all’angoscia per un crollo imminente, ma a un dramma compiutosi da sempre, a una caduta originaria che ha fatto dell’uomo un condannato a morte, destinato a confrontarsi con un enigma irrisolvibile, ad aggirarsi fra «le immagini del Nulla» (p. 69), fra «inesplicabili misteri» (p. 54) e «indecifrabili simboli» (p. 60). La disposizione fondamentale del soggetto è, in sostanza, quella di chi, sopravvissuto, deve «giustificare il trovarsi» (p. 19). Nella sua penultima raccolta Martellini guarda alle cose «attraverso il vetro del tempo che sta ormai volgendo al termine» (p. 70) e tutto gli appare statico. Oggetti e persone risultano come bloccati in una posa iconica. Il trascorrere lento del tempo scandisce tachicardicamente l’identità perenne della situazione umana, fissata per sempre in una smorfia di dolore muto, in una tristezza algida, «color neve» (p. 20). I versi de *La fiaba impossibile*, piuttosto che dalla misteriosa radiosorgente del *Quasar*, sembrano provenire da una metafisica «sala d’attesa» – sintagma che dà il titolo a una delle liriche più suggestive della raccolta –, dove la vita si consuma nella passione statica dell’esserci, in una «indolenza [...] alle taumaturgiche rivelazioni», fra uomini che condividono «confidenziali malattie», ognuno «in attesa del suo turno» (p. 19). L’attesa – motivo centrale di queste liriche – dice un tempo *altro* dalla vita, «un tempo in sospensione» (p. 40), un persistere, e non un movimento che si proietta verso uno scopo da raggiungere, piuttosto un moto che tende al niente, «uno scorrere senza punto estremo» (p. 34); «la greve noia dell’inutile attendere» (p. 18).

Sala d’attesa
 [...]

²⁵ Ivi, p. 54.

²⁶ L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, cit.

²⁷ M. LUZI, *Postilla a La fiaba impossibile*, cit., p. 75.

Sconosciute facce in lettura
 di consuete riviste scadute
 orecchiavano al vociferare
 interno a distinguere
 confidenziali malattie.

Provar a scrivere
 per mettere in fuga le idee
 e giustificare il trovarsi
 in quel tacere rotto
 dalla fiamma a gas
 di una caldaia murale
 probabilmente mal funzionante
 Un'indolenza anche alle
 taumaturgiche rivelazioni
 che l'anziana signora afflitta
 da dolori articolari
 illustrava ad alta voce
 in attesa del suo turno.

(Si potrebbe anche morire)²⁸

In questa condizione di asfissia interiore, dove i ricordi si scolorano, spegnendosi in cenere, e il domani precipita, «ricacciato nel nulla delle incertezze e dei rimorsi ormai dimenticati» (p. 20), la voce lirica si attesta come un tentativo di giustificare un'esistenza che trova la sua unica ragione d'essere nella mera datità del contingente. «L'equorea età» (p. 54) è ormai trascorsa, e con essa ogni stupore. Le chimere giacciono mute, inafferrabili come gli anni finiti, anche «il mare verdegrigio», che faceva da sfondo alle peripezie odisseeiche, viene ora «riassorbito / da un cielo d'amianto / in un unico smorto colore» (p. 38). Il viaggiatore, «l'uomo marino» (p. 18), ha adesso il volto del reduce sconfitto, «raggrinzito» è «anche il pensiero senza più gioie o desideri» (p. 65). Lo stesso spazio che il cammino del nomade aveva attraversato si comprime, lasciando il posto ad ambienti chiusi, letargici, in cui si respira una «sensazione di claustrofobia» (p. 21). Il poeta appare confinato dietro un «abbaino», escluso dalla vita, costretto in un «rettangolo di cielo» (p. 22) «a recitare il personaggio dell'insensibile cuore» (p. 52), a inseguire con lo sguardo «dolcezze inattuabili» (p. 22). La luce, seppure intermittente, della vita cede il passo ai «movimenti di buio» della sua negazione. E però, anche in questi ambienti oscuri, «qualche scintillio [...] a stento penetra» (p. 33). Seppur rastremata in una situazione di crepuscolo interiore, la vita non cessa mai del tutto di far giungere la sua eco, «il fuoco non trova modo di estinguersi» (p. 54). «Nell'estrema staticità dell'attesa» (p. 52) sopravvivono «brandelli di un pulsare residuo» (p. 64). Lo stesso dolore, la paura si impongono come resistenti segnali di vita alle insidie della morte che immane col suo vuoto. Martellini non trova nell'indifferenza, nell'atonìa emotiva, rifugio o schermo al dolore del tempo. La sua è una «dolorosa tranquillità» (p. 55), che testimonia un'accettazione lucida, e però innervata di un vibrante *amor vitae*. L'attesa della fine cede, allora, il passo alla ricerca affannosa di una traccia remota di vita, che

²⁸ L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, cit., p. 19.

possa restituire un senso al mero trascorrere dei giorni. La consapevolezza della precarietà dell'esistenza e del nulla che l'opprime non si stempera in una grigia litania nichilistica: non a caso, nella lirica di chiusura della raccolta, compare sullo scoglio – per un riflesso montaliano qui convocato a riaffermare una poetica – un'agave, simbolo di chi, «nello sgomento che tutto possa concludersi» (p. 70), si ostina a cercare, fra la polvere, una «difesa alla precarietà dei giorni» (p. 70). All'appello di resistenza, con cui si chiude *La fiaba impossibile*, risponde anche l'ultima raccolta di Martellini, *La finzione il nulla*, edita nel 2013. Il poeta riprende con pacata ostinazione la sua partita a scacchi con la morte e lo fa utilizzando l'arma di cui dispone, quella della finzione appunto, laddove il termine – significativamente collegato per asindeto – va inteso come un foggiare, un dare forma, cioè senso, al nulla, giacché dire la vita entro il recinto della morte equivale a carpirne il segreto, l'«inflexibile regola» (p. 71) che la domina e la sostanzia, rinnovandola. In questo senso la finzione che muove il canto rivela la sua natura tragica, non solo in quanto espressione della coscienza dolorosa della morte, ma anche e soprattutto quale suo termine oppositivo, capace di contrastarne l'attacco, portando al massimo la tensione dell'antinomicità. Il che non deve, tuttavia, far pensare a un conflitto giocato sull'aggressione e sull'assalto, semmai a una resistenza alle «immagini consuete della morte / infinite» (p. 51), «una resistenza» – come osserva Giancarlo Quiriconi nella *Premessa* all'opera – «tanto più implicita e denegata quanto più attiva al fondo dell'istanza poetica» (p. 7). Se quella contro il nulla è una sfida a cui il soggetto è addestrato da sempre, un'ossessione che si fa racconto, potremmo dire, anche la parola, temprata nell'officina di un dolore originario, non si lascia divorare dalla «primordiale rete della paura» (p. 52), ma conserva una sua compostezza meditativa, una grazia naturale che la preserva da contrasti e sussulti espressionistici, rendendo leggeri anche i dettagli di un reale talvolta grave e inerte. Lungi dal cedere alle seduzioni del nichilismo passivo, alle lusinghe dell'inedia e della noia, essa trasmuta le cose in fotogrammi tanto più vividi in quanto sottratti all'«inestricabile ingorgo del tempo» (p. 16), al suo inesorabile processo corrosivo che incide volti e figure, disseccandoli.

Immerso in un panorama «di scheletriche composizioni / che falcia[no] l'aria», l'io lirico si muove come un segugio, inseguendo con lucida ostinazione lo «[...] sconosciuto / disegno tessuto col filo di morte» (p. 19), ed è in quest'ultimo atto di investigazione che il nulla rivela un volto nuovo e inaspettato. Giunto alla fine del suo cammino, il viandante guarda al caso non più come a un vuoto desolante e puramente negativo, scorgendovi piuttosto lo spazio incommensurabile della possibilità, il regno di infiniti «accadimenti» (p. 11) e «percorsi» (p. 53), di infinite «occasioni» (p. 45) di vita e di scrittura. L'esistenza manifesta la sua natura ludica, mostrandosi come un puro evenire, teatro di un'azione infondata chiaramente leggibile nei tarocchi del «Matto», della «Ruota» e del «Bagatto», che il poeta convoca sulla scena insieme alla «Morte» quali icone di «una realtà irrazionale» (p. 71), di un movimento circolare senza inizio e senza provvidenzialità alcuna.

1.

Dai molti significanti degli Arcani
da combinare ricercavo una risposta
alla domanda di cosa accadrà
domani nelle possibili associazioni.
Ma le sempre nuove interpretazioni
dei raffinati disegni dorati
confondevano il discorso compiuto.

[...]

6.

«Anche i ritratti richiamati dalle figure
universali e minori (che l'innocenza
e la follia del Matto concedevano
alla fortuna e al caso della Ruota)
si fermavano sulla soglia a me nota della Morte:
trasformazione improvvisa del termine
irreversibile di un'inflexibile regola.²⁹

La disposizione dell'io alle prese con la dimensione aleatoria dell'esistere, col «gioco dei significati infiniti» (p. 70), se da un lato appare come «mura[a] nel meccanismo di un rifiuto» (p. 37), tutta chiusa nella «nostalgia di un momento divino» (p. 16), di un asilo di pace, di un porto salvifico, talvolta, al contrario, cede il passo a una sottile attrazione per l'imprevedibile. Alla disperata ricerca di un «angelo biondo» che possa «fa[r] da guida al tempo avvenire» (p. 66) subentra, allora, un'autentica esposizione al divenire, un'attitudine ludica che spinge il soggetto a ricercare la dimensione della precarietà e del rischio, non più giocattolo del tempo ma suo caduco compagno di gioco.

Fermare un attimo il tempo
nel principesco giardino
per riprendere l'ignoto viaggio
... e ancora smarrirsi.³⁰

In questo senso il viaggio, l'andare nomadico, inteso come movimento verso l'alterità, verso il mistero, trova numerosi punti di contatto con la prospettiva ludica, in quanto entrambi vettori di una visione antimetafisica del reale, capace di abitarlo nella sua innocente casualità, non pregiudicata da nessuna anticipazione di senso, dove è l'accadimento stesso, l'evento non inscritto in una prospettiva finalistica, a porgere un senso provvisorio e perituro.

Arrivammo per caso - nell'incerto
viaggio – dentro una geometria
di guerra sospinti dal vento
di un freddo sole di primavera
viandanti del tempo.³¹

²⁹ L. MARTELLINI, *La finzione e il nulla*, Carabba, Lanciano, 2013. p. 71.

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Ivi, p. 41.

La tragica ambivalenza che muove la voce lirica, altalenante tra una dolorosa consapevolezza del limite e una serena accettazione della infondatezza della vita, in quanto gioco scevro da qualsiasi imputabilità morale, è d'altronde inscritta rispettivamente nel passo dell'*Ecclesiaste* – «... dove è molta sapienza più grande si fa il tormento più cresce il sapere più aumenta il dolore» (p. 9)–, posto in esergo alla raccolta, e in quello nietzschiano aprente la seconda sezione, tratto dal poema *Da alti monti* che il filosofo tedesco colloca in appendice a *Al di là del Bene e del Male*: «Se giovane fosti una volta, ora – migliore è la tua giovinezza! / Quel che sempre ci unì, il vincolo di una sola speranza – / Chi legge ancora i segni, / Trascolorati, che un tempo vi scrisse l'amore?» (p. 23). Si potrebbe dire che, se la coscienza della solitudine ontologica, dell'«infermità mortale» (p. 14) propria della vita umana, riempie di un amaro disincanto la richiesta di soccorso dell'io, svuotandola da ogni aspettativa messianica, tuttavia, essa rappresenta la *conditio sine qua non* che consente l'accesso a una nuova visione del reale, a una inedita giovinezza del pensiero, la quale non si configura come un'illusoria regressione nello spazio acronico di un Eden originario del senso. Per Martellini la fanciullezza coincide nietzschianamente con l'accettazione della propria orfanità. Essa procede dal superamento della Giovinezza, ovvero dall'oltrepassamento della nostalgica illusione di un'esistenza fondata. Nel suo «viaggio verso il nulla» (p. 52) il viandante, questo «Lazzaro dalla storia misteriosa» (p. 60), non cerca un rifugio dal tempo, ma rappresenta chi, redento dall'ascesi, dall'«errore di un mondo trascritto nelle sfere / illusorie delle nostre divinità» – per riprendere qui alcuni versi tratti da *Mistificato enigma*, – abita volontariamente la dimensione del tempo, di un tempo senza Dio, che si offre come puro accadere. Come nel passo nietzschiano «la redenzione dal divenire non avviene [...] ex-staticamente, negandolo o togliendolo, ma riconoscendolo secondo l'occhio solare dell'attimo»,³² quale eterno rinnovamento. Non a caso la lirica posta in chiusura alla raccolta – in cui torna l'immagine della morte come un *refrain* che scandisce la struttura perfettamente circolare di una poesia tragicamente sincronica – chiama in causa il simbolismo dell'onda, figura del mutamento cosmico incessante e sempre rinnovantesi, non conoscente né origine né meta, dove la profondità non è altro che una piega della superficie. Il nomade, giunto alla fine del suo peregrinare, non si lascia divorare dall'orrore della morte, ma le va incontro come un eroe tragico che insegue la propria intima necessità, e nel dolore privo di scopo ultimo riconosce la promessa stessa del rinascere delle cose, dell'eterno ritorno dell'onda. La vita, che «improvvisa incresp[a]» il «mare» del divenire, è destinata come una «bianca cresta» (p. 79) a perdersi «nel risucchio a spirale dell'acqua verso il fondo» (*ib.*), ad annullarsi nel tutto del tempo da cui le cose provengono e in cui precipitano dissolte, ma è destinata anche a ritornare incessantemente, ed è nell'ampiezza cosmica di questo sguardo marino che la «finzione» poetica si qualifica non come mera declinazione del «nulla» ma come suo oltrepassamento. La parola di Martellini dice il dolore nella forma del tragico, connotandosi di un

³² M. CACCIARI, *Concetti e simboli dell'eterno ritorno*, in Id., *Crucialità del tempo, Saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*, Liguori, Napoli, 1980, p. 84.

irriducibile dissidio, in cui i termini opposti della vita e della morte, del tempo e dell'eterno, non sono concepibili fuori dal contrasto che li lega e li fa essere. Radicandosi senza illusioni né arrendevolezza in una condizione di disincanto, nel tempo della «fiaba impossibile»³³, essa si fa luogo in cui la potenza antinomica trova espressione, revocando qualsiasi possibilità di redenzione sintetica, ma al contempo dando voce a quella ambivalenza che è nel cuore stesso delle cose, nel tentativo – come scrive Blanchot – «di salvare l'ambiguità senza interrompere il moto e senza riposarci, affinché ciò che è del tutto privo di senso estremo continui ad apparirci pieno di senso, e siano così rispettati i segni discordi dell'esistenza umana».³⁴

³³ L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, cit.

³⁴ M. BLANCHOT, *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 118.