

Alice Martignoni

«La parola e i silenzi della poesia»
Sulla lirica in dialetto di Giancarlo Consonni

Le poesie incluse nelle tre raccolte dialettali di Giancarlo Consonni (*Lumbardia*, 1983, *Viridarium*, 1987 e *Vûs*, 1997) sono scritte in una varietà rurale del milanese parlata a Verderio Inferiore (LC) e appresa dall'autore durante l'infanzia. L'adozione del dialetto come lingua poetica è per Consonni l'esito immediato e spontaneo della volontà di narrare e descrivere micro-realtà locali che, assimilate nell'orbita cittadina, vivono una disgregazione rapida e irreversibile.

Il poeta dichiara la sostanziale affinità, a livello di temi e modalità espressive, tra la sua produzione in dialetto e quella in italiano. Indica piuttosto come unica linea di confine un elemento esterno, ossia la natura del dialetto: di questa lingua orale, poco frequentata e a rischio di estinzione l'autore avverte la delicatezza e la fragilità; il suo carattere così vulnerabile accresce la complessità dell'operazione poetica. La scelta del dialetto è vissuta come un maggiore avvicinamento all'essenza della realtà che sussiste al di là della fragile presenza umana, come osserva Franco Loi nella prefazione a *Viridarium*,¹ e richiede un ascolto più attento delle sue voci, uno sguardo più critico alle sue dinamiche. Ecco il motivo che percorre i testi di Consonni, sia in forma di energia sotterranea che determina la scelta di esprimersi in versi, sia come *fil rouge* tematico dei singoli componimenti: la poesia nasce dall'operazione di ascolto e riconoscimento delle molteplici voci dell'esistente.

L'orecchio attento di Consonni si rivolge dunque all'eloquio del mondo – del paesaggio, degli animali, degli abitanti del paese – ma allo stesso tempo percepisce un silenzio connaturato alla realtà pura, esistente per sé e permeata da scultorea immobilità. Il silenzio rispecchia inoltre una difficoltà espressiva: descrivere l'esistente in poesia è un'operazione complessa che richiede educazione al dire e notevole pratica nell'osservare il mondo e la lingua. Da qui la figura di un poeta che non pensa di creare *ex nihilo*, ma riferisce le voci delle cose nella stessa modalità in cui si esprimono, cogliendole direttamente dal materiale linguistico.

L'ascolto delle voci e del silenzio della realtà si traduce in alcune soluzioni metrico-stilistiche personali e ricorrenti. *In primis* l'adozione di misure brevi, con rare eccezioni legate a particolari esigenze narrative o descrittive. In secondo luogo, l'estrema attenzione di Consonni al reale si risolve sia nella composizione immediata e nel carattere poco rielaborativo della maggior parte dei testi sia nel rifiuto delle *contraintes* metriche, pur senza rinunciare alla ricerca di effetti di ritmo e musicalità nel dialetto. È sempre dal materiale linguistico incontaminato che Consonni cerca di trarre la coerenza e l'equilibrio del testo: il rapporto con una lingua non scritta comporta la necessità di elaborare un sistema fonetico il più possibile rispettoso

1 G. Consonni, *Viridarium*, con prefazione di Franco Loi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1997, p. 17.

dell'oralità.

È infine significativa la tendenza alla precisione semantica che determina sia l'effetto di realismo che i momenti più lirici, a seconda della dimensione rappresentata. Questi ultimi sono frequenti nella più recente raccolta in dialetto, *Vûs*, le cui atmosfere velate da leggera indeterminatezza non compromettono in alcun modo l'imprescindibile e costante adesione al reale. Cambiano i temi, alle visioni rurali di *Viridarium* subentrano anche le voci cittadine, ma la genesi del discorso poetico resta invariata, nel segno di uno sguardo discreto e rispettoso, pur sempre attento e critico alla realtà, al paesaggio e al potenziale espressivo del dialetto.

L'intervista che segue è l'esito di una conversazione con l'autore avvenuta a Milano nel mese di Giugno 2015.

D: Dai testi e soprattutto dalle posizioni espresse nel questionario apparso su «Diverse Lingue»² si capisce come l'uso del dialetto sia stato un fatto sostanzialmente spontaneo, la soluzione per lei più profondamente autentica. Ma se dovesse, a quasi vent'anni dalla sua ultima raccolta, tentare un'analisi o una razionalizzazione della sua scelta, come la spiegherebbe?

R: Quando ho scritto le prime poesie in dialetto, nel 1973, ero lontano da circa 10 anni dal paese in cui ero vissuto: la distanza ha determinato un desiderio di riavvicinamento alla lingua di quel luogo. Ma nel frattempo quella lingua era notevolmente cambiata, nel lessico ma anche nella fonetica, contaminandosi, per via dei frequenti contatti, con il milanese cittadino e l'italiano. Un fatto determinante è stato anche la constatazione, già avvertibile sul finire del boom economico, di un intero mondo che se ne andava. Mi assalì una nostalgia che ha trovato la risposta più immediata nella scelta del dialetto.

Il milanese, tanto più nelle sue variazioni rurali, è una varietà che non ammette l'astrazione. Conoscere, parlare una lingua è sviluppare un'educazione al dire. Io l'ho vissuta tramite la conoscenza del dialetto, che ha forti sintonie con l'aspirazione profonda al dire le cose in forma poetica.

La mia scelta di scrivere in una varietà diacronicamente lontana non risponde alla volontà di registrare e tramandare un particolare stadio di una lingua non più esistente: al momento della scrittura non mi ponevo problemi teorici. Ero estraneo al mondo letterario, non lo conoscevo; tantomeno mi ponevo il problema della poesia dialettale, neodialettale o altro. Piuttosto era come se una o più voci parlassero dentro di me: voci concretamente ascoltate e non solo voci umane. In alcune poesie lo dico anche: sono le voci degli animali che in qualche modo hanno una forza dirompente perché esprimono un'immediatezza di gioia o di dolore... e queste voci parlavano dentro di me come un'assenza che bussava alla mia anima, al mio essere. Non potevo che ascoltare; registravo un eloquio interiore in cui risuonavano queste parole e sperimentavo la loro potenzialità, la loro forza, il rapporto tra peso e leggerezza dentro la lingua.

2 «Diverse Lingue» VII, 1993.

Il ventaglio della sonorità in dialetto è molto diverso da quello dell'italiano; anche per questo c'era proprio una curiosità circa il materiale fonetico, come di chi si avvicina per la prima volta alla musica. Infatti, laddove mi è riuscito, sono nate poesie che hanno, ritengo, una forte valenza musicale. Non tutte, ma alcune sono primariamente governate dalla coerenza e dall'incanto che può dare una successione di suoni. Inoltre l'assenza di astrazione mi obbligava a una sorta di rapporto diretto con le cose: il dialetto è la lingua delle cose; il legame tra suono e immagine è stato determinante. Evidentemente c'era qualcosa nell'aspirazione segreta che agiva in me per cui è avvenuto quest'incontro tra esperienza della lingua e l'adesione a un ideale espressivo.

Del resto sono convinto che, nel mio caso, non ci sia una differenza con la scrittura poetica in italiano. L'avvicinamento continuo a questa regola interiore della lingua ha avuto come risultato una disposizione caratterizzata da una forte fedeltà ad essa. Mi inoltravo in un'esplorazione che però non ammetteva forzature: il rispetto del materiale linguistico, poi, era evidentemente filtrato da mediazione di alcune figure di parlanti che mi avevano colpito o che io riproponevo come alcuni personaggi di un mondo. Non è un pregiudizio o dichiarazione ideologica. Non ho mai pensato o maneggiato il materiale linguistico come un fatto decontestualizzato, perché oltre a essere ancorato al mondo (che nel frattempo andava in sfacelo) era ancorato anche a delle figure. Una di queste è Nasàr: un poeta di natura, che ho amato perché incarnava la follia della parola in un mondo di sordi: di persone che non erano in grado di recepire la portata rivoluzionaria di una parola che ribaltava il mondo. Un fatto tipico delle comunità chiuse, in cui in particolare a Carnevale, si mette in scena il rovesciamento del mondo: un rito che è un modo per rimetterlo ancora più saldamente al suo posto. In quei momenti mi è capitato di assistere a manifestazioni di follia ridotta, non pericolosa, accettata anche se tenuta sotto controllo. Per me questi rituali sono stati una scuola importante: quel rovesciamento apriva potenzialità di conoscenza, di avvicinamento a una verità nascosta.

D: A livello di temi e di motivi, qual è la differenza tra i testi dialettali e quelli italiani? Come ha avvertito che era il momento di passare all'italiano dal dialetto e poi, tre anni dopo, di tornarci?

R: Quando avevo vent'anni Verderio Inferiore aveva 1300 abitanti. Negli ultimi 40 anni ha visto raddoppiare la popolazione, investito dal fenomeno dell'urbanizzazione diffusa. Le spinte provenienti dal cuore metropolitano, legate alla rendita immobiliare, hanno devastato il paesaggio, il mondo, la comunità. Da sempre la campagna è stata per i contadini un mondo povero. Allo stesso tempo il modo rurale partecipava anche della dimensione metropolitana, pur vivendo sotto le vestigia dell'agricoltura. Credo che questo nelle poesie ci sia. Ma il lavoro industriale non ha scalfito l'ancoraggio alla terra proprio della popolazione dell'Altopiano asciutto milanese; nel vissuto quotidiano quel mondo esprimeva anche una forte resistenza a livello antropologico e di habitat. Io ho potuto vivere l'ultima stagione di quel periodo. È come se fossi vissuto nell'800 o nei secoli precedenti, in una realtà che poi è crollata con grande rapidità. Si è disfatto il mondo condiviso, per vari fattori, a

cominciare dalla televisione. Il superamento della *koiné* linguistica che nell'area milanese è stato più virulento che altrove – in altre regioni si sente ancora molto parlare dialetto – è un indicatore efficace. Nel giro di due-tre generazioni il dialetto è quasi scomparso.

Nel mio caso tra la poesia in dialetto e quella in lingua non c'è una differenza sostanziale né per i temi, né per quanto riguarda la fedeltà alla regola di ascolto e rispetto della lingua. Un Io che si crede onnipotente e che ritiene di dettare la legge dell'uso della lingua non arriverà mai alla poesia. La lingua ha regole interiori molto profonde per chi la sa ascoltare senza disancorarla dai contesti e dai parlanti. Il mio atteggiamento è quanto di più lontano da una logica sperimentale o del *poeta faber* che maneggia la lingua come se fosse una cosa da dominare, da plasmare. Se la si ascolta, la lingua ha un suo canto interiore e la poesia ha la possibilità di restituirlo al mondo, di renderlo più esplicito.

D: Quindi il confine tra ciò che sente di dire in dialetto è ciò che sente di dire in italiano è l'astrazione?

R: Questo è uno dei discorsi. *Vûs* è un po' un'ultima spiaggia, una possibilità estrema rispetto all'esordio e alla successione *Lumbardia-Viridarium*. In *Vûs* ho voluto parlare anche di altri mondi; ma su questo è necessaria una premessa. In fondo il poeta è sempre un ospite o un randagio, un esule. La condizione di esule l'ho vissuta a proposito del dialetto e da qualche tempo la vivo anche a proposito dell'italiano. La lingua veicolare è la lingua di un tradimento. E anche se nel vissuto quotidiano capita che si accendano delle luci nella parola (nel momento in cui torna ad essere sorgiva), in generale permane il pericolo profondo del decadimento: l'impoverimento della lingua è sempre lì a portata di mano. Quindi la condizione del fare poesia sta, almeno per me, in questi termini: ci si chiama facilmente poeti, ma il poeta parla sempre al passato, dice di un'esperienza poetica che gli è capitata, gli capita e non sa se gli capiterà. E in quel capitare il poeta ha una parte di merito se coltiva l'attenzione di cui dicevo. Il gioco non è però governato dal soggetto: perché abbia luogo è necessaria una disposizione del soggetto all'ascolto. Questa è la prima condizione: se non si verifica, la poesia non è possibile. Certo: l'esperienza e l'evoluzione della lingua hanno la loro importanza; ma la condizione base del poeta è quella dell'esiliato. Il quale non può non avere un atteggiamento di attenzione critica a dove sta andando la lingua; non può non essere in allerta sul suo impoverimento quotidiano. Ma quello che sto dicendo non è generalizzabile: appartiene alla mia esperienza. Ci sono alcune ossessioni che vedo transitare nel mondo dei cosiddetti poeti e da cui cerco di difendermi, in particolare l'ansia del fare. Occorre invece coltivare una disposizione per cui la parola ha il suo corso, viene accolta, assecondata e portata a una conclusione, a una forma.

Date queste premesse, che cosa è traslato dall'esperienza in dialetto a quella in lingua? Ha avuto ragione Franco Loi quando ha parlato di laconicità. Dal mondo contadino ho preso questo atteggiamento – non so se moralistico o di fedeltà, se di vizio o di carattere – la lingua è un bene raro che merita attenzione, che non può essere spreca e il silenzio non è meno importante della parola. Il rapporto con il

silenzio costituisce uno dei *topoi* della poesia. Queste affermazioni però non possono configurare né una teoria né una poetica: corrispondono semplicemente a quello che a me è capitato. Nel mondo in cui ho passato l'infanzia e la giovinezza a diversi contadini capitava di dire dieci parole in una giornata. Altri poeti, anche tra i miei amici, hanno modalità completamente diverse: ad esempio in Raffaello Baldini l'essenza della poesia è la dissipazione del dire (un fatto forse legato al mondo borghigiano, dove la chiacchiera è di casa). Ma c'è anche una dimensione contemplativa in alcune mie poesie, che nascono dall'impulso a riproporre un canto che mi è capitato di vivere. È però una tensione difficilissima da tenere, e si può stare anche anni senza scrivere nulla.

D: Il rapporto tra le parole e le cose. Dalla sua poesia di oggetti, nomi, cataloghi, sembra che la parola in sé, libera da ogni condizionamento esornativo e aggettivale, abbia una funzione di immediata connessione con la realtà, priva di ogni difficoltà comunicativa (oltre che molto precisa). Leggendo ho percepito una piena fiducia nel potenziale comunicativo del linguaggio, a differenza di quanto è accaduto per molta poesia novecentesca. «Attraversare il confine dell'essere, stare là nell'immenso silenzio, poi scendere nella terra». Come se arrivasse dappertutto. Può dirsi un fautore di una nuova forma di poetica della parola?

R: Ha colto un punto centrale: il sostantivo e l'azione dominano sulla connotazione e sulla spiegazione. Quando bisogna spiegare si scrivono dei saggi! Passando la vita a scrivere anche in altre forme, non penso di dover dire tutto quello che penso e sento con la poesia. E la povertà presunta del dialetto, ho cercato di tramutarla in forza, laddove a reggerla c'è un'espressione anche molto rude, insieme potente e greve, che però poi si lega al leggero e al lieve: un contrasto che mi interessa molto di più che non a andare a connotare la cosa: la cosa è lì nuda come una scultura, come qualcosa che è subito a contatto con un cosmo. Questa è una *dispositio* che proviene da quel modo di essere del mondo proprio del contesto in cui ho passato l'infanzia e l'adolescenza. Un modo che poi ho filtrato e rielaborato come un aspetto della personalità mia, oltre che di quel mondo. Aspetti colti da Gadda - la lingua dei «calibani gutturaloidi» - possono tradursi nell'opposto e questa è stata la sfida che mi ha affascinato. Ho scoperto nel dialetto una densità che ho trovato solo nella scultura romanica: la poesia come sintesi di immagine potente, di suono e di condizione cosmica. Quando la parola si fa realtà, tramite di realtà e di cose, bisognerebbe riuscire a non tradirla.

Alcuni aspetti di questo modo di fare poesia potrebbero essere avvicinati a quelli di un certo modo di intendere la fotografia. Guardando alcune fotografie, siamo sollecitati a fare un lavoro di sintesi tra gli elementi che essa propone. L'immagine non si muove, ma la vera fotografia induce un'operazione in chi la guarda, per cui l'opera si completa nel metterla in moto nell'atto di guardarla, nel farne esperienza. In questo modo è possibile anche portarsi più vicini al silenzio. Operazione rischiosissima che spiega forse i miei molti silenzi.

D: Qual è il suo rapporto con la metrica tradizionale? C'è una ragione dietro la scelta

di non usarla?

R: La fedeltà alla lingua, alle cadenze, ai ritmi e ai tempi esterni e interni ha portato a questa modalità. In realtà ritmo e musica sono la materia primaria. Un segno è la rima interna (certe assonanze vengono spontanee e spesso finiscono per inseguirsi). Nei testi poi più simili a filastrocche sono praticamente d'obbligo.

D: L'assenza di punteggiatura in gran parte dei suoi testi ha una funzione particolare?

R: È quasi un fatto grafico. Come lei ha osservato, la punteggiatura è presente in una poesia come *La stònsa de la spusa*. [Vir. p. 53] Questo si spiega, credo, per il fatto che è una delle tre o quattro poesie narrative. In altri testi come *La murnéra*, [Vir. p. 55] poi, il discorso segue i modi e i ritmi dell'oralità: a un certo punto la scrittura è un ulteriore elemento di filtro. Questa lingua non è mai stata scritta, c'è stato innanzitutto un mio tentativo autonomo di apprendimento di come tradurre i suoni, ma alla fine la pagina ha richiesto una sua coerenza: un suo equilibrio e una sua bellezza. A posteriori si può dire che anche il risparmio della punteggiatura faccia parte di questo lavoro. L'assenza di interpunzione permette anche una parziale libertà interpretativa della sintassi. Prima abbiamo toccato un punto chiave del discorso sulla critica: c'è stato ad un certo punto un atteggiamento dei critici che assecondava una visione secondo cui la poesia contemporanea può essere solo narrativa. Come se si proponesse un canone: o la poesia è narrativa o non è. Io invece ho un atteggiamento opposto: dove la narrazione è necessaria c'è la narrazione, ma in generale ad attrarmi è l'aspirazione alla massima sintesi, alla massima concentrazione, al massimo risparmio. Si parte da un suono che incanta, o da un paesaggio, o da un'associazione: un lampo che può schiudere il mondo. È un modo di lavorare simile a quello del fotografo: dei mille tentativi che fa, ce n'è uno che riesce a restituire un mondo (può capitare che una fotografia diventi il contrassegno di un momento o di un periodo storico).

D: C'è una figura retorica che sente particolarmente pertinente alla sua idea di poesia?

R: De Faveri ha parlato di «tautologia trasformata in ossimoro»: forse si riferiva alla forza dell'immagine, ma sono ben lontano dal capire. Il contrasto fa parte della mia natura, credo che dal contrasto nascano possibilità. Questo anche in architettura... alto e basso, pesante e leggero... l'architettura, nel recitare, si avvale anch'essa di strumenti retorici. Per avere la leggerezza è necessario mettere in campo la recitazione del suo opposto. Anche la conquista dell'infinito è giocata su un'opposizione, dove attimo ed eterno si toccano. L'infinito può dare questa sensazione di concentrazione di un qualcosa che è solo in quel momento, un attimo irripetibile come tutto ciò che riguarda la vicenda umana.

D: C'è un autore italiano nella tradizione del secondo novecento che sente particolarmente vicino?

R: La mia poesia non risente di nessuna influenza particolare: non ho autori preferiti; ho letto qualcosa specialmente al liceo, ricordo che mi piaceva Ungaretti... ma non conoscevo molto di più rispetto agli autori in programma. Ora apprezzo alcuni autori

stranieri, in particolare la capacità di sintesi di Guillén, l'idea della lingua come scuola di poesia, con un potenziale poetico enorme.

D: Come avviene il processo di creazione della poesia? Rielabora molto, e in che direzione?

R: La poesia è come spiccare il volo. Deve essere perfetta, se no caschi. Per me è importante l'avvio. L'ascolto. Il suono lo si conquista dall'inizio e da lì alla conclusione il passo è breve. Questo vale soprattutto per le poesie non narrative: per tre quarti, il lavoro è legato all'aspetto fulmineo, all'elaborazione di un nucleo tematico che solitamente non cambia. Quindi no: di varianti ne produco molto poche. Ma ce n'è una che mi ha suggerito Raffaello Baldini, in *Viridarium* (p. 165). Mi ha fatto osservare che il nucleo della poesia è costituito solo dagli ultimi due versi, mentre il resto è una premessa narrativa del tutto accessoria, che si può togliere. Se dovessi riscriverla, lo ascolterei: casserei completamente tutto ciò che viene prima.

D: I primi momenti di conoscenza con la città. Dal momento dell'ingresso sulla scena di *Viridarium*, di Milano si percepiscono le atmosfere cupe, che ha tradotto poeticamente nella scelta accurata delle vocali velari. Si immagina che dietro la cupezza abbia percepito in modo quasi intuitivo quella de-umanizzazione metropolitana che viveva allora il suo picco di intensità; la trasformazione degli uomini in strumenti umani ad uso di modernità e progresso. La sua umanità, come ha potuto preservarla?

R: Sono un estimatore della città, non le sono mai stato avverso. Ho fatto un lavoro da storico e da progettista della città, spinto dal ricordo dell'esperienza in campagna, per cui la città era un desiderio, una fame di conoscenza e di esperienza. Non ho mai condiviso l'idea della presunta superiorità morale della campagna (ne faccio una parodia in *Stipel*). Non ho mai avuto un atteggiamento di condanna della città come luogo deputato del male. Semmai nella mia poesia c'è una critica della metropoli come ambito di distruzione della città.

Nelle poesie cittadine di *Viridarium* racconto sempre la città dalla prospettiva corale, condivisa della campagna, sempre basandomi su esperienze vere (in *Rö de Milòn*, la storia è quella di un amico che portava il letame della campagna a Milano di notte: un lavoro ben retribuito e poco faticoso. Il conducente si addormentava sul carro trainato dal cavallo che conosceva la strada – sempre dritta – e si risvegliava in città all'alba). In questa poesia entra anche il tema della particolare religiosità delle campagne: il Paradiso che nomino rispecchia l'idea della religione come rigida sistemazione di vincitori e vinti, in cui ognuno è bloccato nel suo ruolo sociale. Allo stesso modo, è da interpretarsi letteralmente anche l'angelo custode, che è un ricordo dell'educazione cattolica della mia infanzia (le moltissime ore passate in chiesa), ma anche il simbolo di modi repressivi tipicamente cattolici. Questa poesia, in definitiva, è come se fosse una narrazione in forma di *ex voto*. Ecco: qui come altrove i modelli non sono letterari ma iconografici: ho preso a modello il linguaggio degli *ex voto* conservati alla Madonna del Bosco. *Rö de Milòn* è anche il testo più politico: ho cercato di

mettere in scena l'idea di ordine sociale gerarchico ben presente nell'idea del cattolicesimo di campagna. Ma sulla strada della poesia politica mi sono fermato qui.

Giancarlo Consonni nasce nel 1943 a Merate (LC). Fino al 1967 vive a Verderio Inferiore, per poi stabilirsi a Milano, dove studia Architettura al Politecnico. Dal 1974 è docente di Urbanistica presso lo stesso ateneo. Dopo l'esordio dialettale di *Lumbardia* (I Dispari, Milano, 1983), la sua produzione alterna le raccolte in dialetto a quelle in lingua. Tra le prime anche *Viridarium*, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1987 e *Vûs*, Einaudi, Torino 1997; sono scritte in italiano le poesie comprese in *In breve volo*, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1994; *Luì*, Einaudi, Torino 2003; *Chiarie*, Edizioni Fuoridalcoro, Mendrisio 2011; *Filovia*, Einaudi, Torino, 2016.

Con lo pseudonimo di Jean-Charles d'Avec Sommeils (d'Avec) pubblica la raccolta *Oblò*, LietoColle, Faloppio 2009.

Tra le prose si segnalano *Il corruttore di bozze*, La Vita Felice, Milano 2000 (sempre con lo pseudonimo d'Avec) e il recente *Da grande voglio fare il poeta*, La Vita Felice, 2013.