

Francesco Davoli intervista Luciano Cecchinel

Luciano Cecchinel nasce a Lago, frazione del comune di Revine Lago, in provincia di Treviso, nel 1947. Nel 1971 si laurea in Lettere moderne presso l'Università di Padova, e insegna a lungo materie letterarie nella scuola media. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino* (I.S.Co, 1988; successivamente riedita, riveduta ed ampliata, da Scheiwiller, 1999, con postfazione di Andrea Zanzotto), *Lungo la traccia* (Einaudi, 2005), *Perché ancora / Pourquoi encore* (Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittorinese, 2005), *Le voci di Bardiaga* (Il Ponte del Sale, 2008), *Sanjut de stran* (Marsilio, 2011, con prefazione di Cesare Segre). Nel 2012, presso Marsilio, sono stati pubblicati, a cura di Alessandro Scarsella, gli atti di un convegno sui suoi scritti organizzato dall'Università Ca' Foscari di Venezia (*La parola scoscesa. Poesia e paesaggi di Luciano Cecchinel*).

In alcuni testi di "Al tràgoljért" – in particolare "Cantar del bòsc" e "Cantar del pra" – si manifesta in pieno ciò che, a proposito della sua poesia, Brevini ("Le parole perdute", Torino, Einaudi, 1990) ha definito «enumeratio» e «precisione elencatoria»: l'accostamento di frasi perlopiù nominali, di sintagmi fortemente descrittivi che tuttavia presentano, allo stesso tempo, un forte impatto lirico e una valenza ampiamente narrativa. Quanto possono aver contribuito a tale organizzazione del discorso poetico la tradizione letteraria (in relazione anche al titolo "Cantare") e quella più propriamente dialettale (proverbi e formulari)?

È vero, in alcuni testi ho usato il mio dialetto procedendo per sequenze di tipo paradigmatico. L'operazione compositiva condotta attraverso allineamenti per asindeto di immagini e sensazioni è rimasta così vicina al piano della selezione. Per quanto concerne possibili influenze, ci può certo essere stata la seconda eventualità sollecitata dalla domanda, quella che chiama in causa la tradizione popolare: nell'armamentario sapienziale veneto esistono, pure non molto numerosi, proverbi a tale tipologia di costruzione, che si potrebbe definire a denominatore implicito. Esso può vertere sulla categoria della somiglianza: *frutifòrastajon, ciàcole senza rason* (frutti fuori stagione, chiacchiere senza ragione); su quella della necessità: *tenpèsta de majo, secagna de agosto* (grandine di maggio, siccità di agosto); *alta de gamba, suta de panzha, bona da lat* (alta di gamba, asciutta di pancia, buona da latte); *fardei cortei, cugnade spade* (fratelli coltelli, cognate spade); *messa scoltada, jornadaguadagnada* (messa ascoltata, giornata guadagnata). Ma può vertere anchesulla somiglianza/impossibilità (nell'impossibilità è poi naturalmente insita la necessità): *sangue de scios, sudor de stradini, àgreme de preti* (sangue di lumache, sudore di stradini, lacrime di preti): in questo caso poi ci si trova di fronte a una forma implicitativa che fa simili i proverbi ad indovinelli a soluzione lampante. E così è in quest'altro proverbio in cui la categoria implicita è quella della somiglianza/gradevolezza: *pan de 'n dì, formai de 'n an, tose de vintun an* (pane di un giorno, formaggio di un anno, ragazze di ventun'anni).

Mi sono certo un po' dilungato su questi esempi ma anche questo è stato per me un cespite di ispirazione formale ed è d'altro canto innegabile che quando si usa il dialetto in poesia e si vuole agire nei suoi confronti con rispetto, se dovrà in qualche modo imporsi l'atto creativo, vigerà comunque, assai più che in lingua, la tendenza a servire la *langue*, quale assetto stratificato e articolato; per dirla con una relativamente recente e felice dizione zanzottiana, "conglomerato".

Penso peraltro di esser stato veicolato a questa scelta formale anche per la sua funzionalità a rendere dei contenuti e quindi sulla scia della prima eventualità sollecitata dalla domanda. Solo che nel mio caso la tradizione non è stata quella dei cantari del nostro retaggio popolare ma di certi aspetti della letteratura statunitense, per certa mia contiguità per ragioni di storia familiare a quel mondo, in particolare della poesia di Carl Sandburg e Walt Whitman. Questo, almeno inizialmente. Mi è ben chiaro, in particolare, di aver sentito molte affinità con la strutturazione di certi testi di Whitman. Certo l'energia spirituale vitalistica permeante un mondo in espansione del grande poeta americano era lontana dalla mia esperienza antropologico-poetica che era di carattere preminentemente implosivo: se pure il mio microcosmo aspirava ad aprirsi ad un macrocosmo, il mio angolo di

spazio e tempo vedeva lo sdilinquirsi di tutta una cultura verso una sempre più evidente rarefazione e con all'orizzonte lo spettro del tracollo. È poi da dire che, trattandosi di poesia nel codice dialettale, che è prevalentemente dell'oralità, era poi anche il canto della voce a dettare la forma, anche attraverso un affidarsi alla determinazione in atto dei sensi, alla ricettività delle percezioni, o, ancora, detto in chiave latamente antropologica, a tutto uno spirito senziente.

So che a questo tipo di espressione può essere fatta l'accusa di prosasticità ma si può, nella fattispecie, giustificare la presenza della voce a tentare la via della poesia. Del resto il senso cosmico, e qui penso soprattutto al mio "piccolo universo", non può non avvalersi dell'elemento inventariale. I messaggi da inventarialità sono particolarmente funzionali a rendere, oltre che l'articolazione più generale di un mondo, l'accumulo delle sensazioni e delle percezioni e se si lasciano inespressi o solo elementarmente abbozzati dei movimenti di pensiero, essi, annidati tra le righe, vengono in qualche modo innescati.

Se il mio intento complessivo è poi stato quello di essere fedele alle modalità della lingua parlata, cercando anche di non sottometterla oltremodo alle pastoie della prosodia, sono ben consapevole che in alcuni testi, segnatamente in quelli che lei ha citato ma anche, in certa misura in "Al tróivècio del fien", "Incantamènt par gñent", "Mazarol" e "Angonìa de primavera", di aver insistito più che in altri su sequenze di tipo paradigmatico: l'operazione compositiva condotta attraverso allineamenti per asindeto di immagini e sensazioni è rimasta, come già detto, vicina al piano della selezione: questo in qualche caso al fine di dare l'impressione, per esperienze di felice contemplazione, di affioramenti in spontanea rapidità ma più spesso, per esperienze di dura compressione fisica e mentale, di dare il senso della faticosità di percezioni e sensazioni che emergono in situazione di spossatezza ai limiti dell'ottundimento, e di conseguenza fratti e comunque senza soluzione di continuità; per dirla coi termini dello strutturalismo quasi "in absentia", sul piano della selezione paradigmatica. Laddove i lacerti di pensiero restano, appunto, prevalentemente impliciti e - si confida - suggeriti tra le righe. Ma, in ordine a questo esito formale può aver inconsciamente influito, specie agli inizi, all'interno di una lunga crisi interiore, anche certo rifiuto del presente: in fondo io cercavo - lo ho capito rileggendomi a posteriori - di annegare l'"io egotico" in un "io collettivo", probabilmente senza riuscirci. Ne è certo sortito un miscuglio, che può essere a tratti indigesto, di cultura popolare e istanze personali.

Nella raccolta "Al tràgoljért" il termine «fastuc» (festuca), si ripete molto più spesso nella prima sezione – ed è indicativo che il titolo di essa sia proprio "Garnèi e Fastuc" (Granelli e Festuche) – che nelle due successive. È possibile che sia utilizzato per evocare un mondo contadino osservato, inizialmente, con immedesimazione e poi con sempre maggiore distacco, come suggerirebbe l'ultima occorrenza del termine nell'intera raccolta, in una frase – «cusiporetromài de fastuc e garnèi» («così povero ormai di festuche e sementi») – che segna, nel ribaltamento di senso operato rispetto al titolo della sezione iniziale, una profonda rottura con l'esperienza giovanile?

L'interpretazione è assolutamente calzante. La prima sezione di quella mia prima pubblicazione è di natura anche e forse soprattutto contemplativa, legata a una rappresentazione del mondo tipica dell'adolescenza e della prima giovinezza, pur se nell'esperienza del gravame del lavoro e della fatica, che vengono a prefigurarsi in misura sempre più consapevole come condizioni della bellezza. Certo già vi si avvertono la pressione di altre culture e i primi effetti dei cambiamenti socioeconomici in atto, ma può ancora sembrare che la vecchia cultura, pur se con evidenti incrinature, possa vivere/convivere con le nuove.

L'uso del dialetto risulta in questa fase un fatto naturale, prerazionale: la lingua dell'intimità coincide con quella di una cultura che ha ancora una vita pregnante. Le parole elise e troncate sono i fruscii, i brusii, gli spigoli dei tronchi e delle pietre, i suoni stessi della natura e della fatica. La domanda sollecita peraltro l'analisi delle modalità di rapporto col paesaggio: vanno infatti innanzi tutto considerati i diversi approcci di chi ha con la natura un normale rapporto di lavoro e di chi la vive in termini di contemplazione. L'ottica del turista o dell'artista tende generalmente a una visione d'insieme, che più facilmente si presta ad una fruizione di natura idillica; così non è per il lavoratore di campagna o di montagna, che inquadra elemento per elemento in funzione dei suoi

interventi di ordine pragmatico, e quindi distintamente collegati a valutazioni di modi, mezzi e carico di fatica. Ed è naturale a questo punto puntualizzare che se il lavoratore è meno permeabile ad una rappresentazione d'insieme e quindi meno sensibile ad inneschi idilliaci, il turista o l'uomo d'arte (ed è sintomatico a questo punto proporre che il termine "arte" per il lavoratore esista come iperonimo a designare qualsiasi utensile possa risultare funzionale ad una bisogna contingente) non può cogliere il mondo naturale in tutta la sua verità, correndo il rischio di cadere nelle panie dell'oleografia. Se per il senso artistico la natura si pone come cespite privilegiato di contemplazione, il luogo da cui attingere, come per un arcano sortilegio, l'ineffabile, solo se si conosce anche il contatto con la natura anche attraverso il lavoro, essa potrà configurarsi in molte sue asperità, rimanendo sì il luogo dell'idillio ma, per così dire, "sotto condizione". E se il contadino o il boscaiolo è sempre pragmaticamente concentrato su aspetti settoriali e il fruitore turista o artista solamente contemplativo è passibile di una rappresentazione totale di tendenza oleografica, sarà più avvicinabile un'autentica verità del paesaggio da parte di chi sta sulla soglia e pertanto si colloca un po' dentro e un po' fuori rispetto al mondo che maggiormente ha a che fare col paesaggio. E questo è spesso il caso di chi ha vissuto quel mondo simultaneamente in forme di esistenza diverse oppure divaricandosi progressivamente da esso. Solo in una commistione che incrina, ma non disinnesca del tutto la contemplazione panica, si potrà arrivare a sentire la fatica e la sofferenza come condizioni stesse della bellezza, scongiurando ogni rischio oleografico.

Mi viene a questo punto di puntualizzare che per me, per il semplice fatto che rispetto a molti miei compagni di gioventù continuavo gli studi, ha anche avuto progressivamente luogo una divaricazione personale rispetto a questa cultura, con un conseguente fenomeno di dissociazione interiore: è stato poi questo il riscontro personale della cesura fra due epoche. La consapevolezza dell'allontanamento ha dato luogo interiormente a un senso di tradimento e a una progressiva volontà di resistenza; e, sempre a livello personale, a una scelta di campo di natura, oltre che emotiva, pragmatica. A questo punto, mentre il lavoro nei campi e nei boschi assumeva l'agore dell'autopunizione, si innescava una tendenza alla salvaguardia e al recupero dell'identità personale attraverso la memoria collettiva, pure sempre più circoscritta. Come lei ben coglie individuando l'ultima occorrenza del termine "fastuc" nell'intera raccolta, nell'espressione – *«cusiporetromài de fastuc e garnèi»* («così povero ormai di festuche e sementi») io mi riferisco ormai a un mondo visibile solo per lacerti e perlopiù di rovine.

Nella prefazione a "Sanjut de stran", Segre parla di una sua «ispirazione [...] ecologica» e di un'abbondanza di «fitonimi» nella sua poesia: effettivamente la puntualità e la precisione con cui la natura, e in particolare la flora, è evocata nella sua produzione è indice di una profonda conoscenza di questo campo semantico. A tal proposito, è possibile, secondo lei, che mediante il dialetto si riesca a stabilire un contatto più diretto, quasi primordiale, con il mondo naturale? Lavoro, fatica, animismo, visione e suoni naturali come altrettante domande in direzione cosmica, radici dell'oralità ancestrale.

La domanda mi porta a citare due considerazioni, la prima allargata nell'altra, di Andrea Zanzotto, che così nei miei confronti si esprime.

“Egli cerca di dare a tutto ciò un nuovo senso umano, servendosi della forma di linguaggio che, unica, sembra poter consentire di comunicare con quel mondo lontano nella sua più intima verità”.
E in altra occasione, analogamente:

“In questa sua poesia l'autore si presenta come colui che vuole riassorbire in se stesso, e farsene carico, quello che c'è stato di maligno, di crudo, nella millenaria quotidianità umana, cercando di darle un senso: ed egli coglie d'istinto che solo il dialetto, conservato nella sua più rude e quasi defatigante purezza, è il linguaggio che ci consente di comunicare con quel mondo, ci unisce al suo sangue ed ai suoi amori”.

Zanzotto dice appunto “coglie d'istinto” e il termine ha a che fare col concetto di imprinting, certamente in chiave di ontogenesi ma, chissà, forse anche di filogenesi. Sì, io quelle piante le ho conosciute, come tutti gli indigeni del mio paese, pressoché simultaneamente nelle loro scabre denominazioni dialettali e nell'altrettanto scabro contatto con le loro cortecce e le loro ulceranti

diramazioni. Certo quanto a fitonimi non ho mai maturato la conoscenza complessiva e articolata di un botanico perché la mia derivava direttamente dall'esperienza del *segar* (il falciare i prati) o del *boscar* (il tagliare nei boschi). Una conoscenza, insomma, accumulatasi nel tempo per via pragmatica e locale. Ecco, con il dialetto, ma in misura corroborata se accompagnato col lavoro, si riesce proprio a stabilire, come lei dice, un contatto più diretto, quasi primordiale, con il mondo naturale. Anche in questo senso ho parlato prima del dialetto come fatto naturale, prerazionale, di parole elise e troncate come i fruscii, i brusii, gli spigoli dei tronchi e delle pietre, come i suoni stessi della natura e della fatica. Di particolare suggestione tutti i termini trasformati a forte valenza onomatopeica, come *frazzar* (rovistare), *sglisolar* (scivolare), *sgreolar* (strepitare, che viene dal verso delle rane e anche delle cornacchie). Ed è poi singolare verificare nel tempo che moltissimi termini sono scesi nel dialetto direttamente dal latino; ad esempio, *alveum* con metatesi *laveume* poi *laip* (truogolo) e *agrostis* divenuto *agrost* (veratro).

Lei poi accenna, con il senso cosmico, all'animismo, che nella cultura locale, è particolarmente marcato. Vi sono presenti personificazioni di campi e boschi in figure capitali e tuttavia ambigue della cultura contadina veneta, verosimilmente considerabili proiezioni della sua coscienza subalterna, quali *ilmazarol*, il *bašalisc*, la *redòsega*. Così per il sentire lo *stravènt* (il vento rovescio) e la *tenpèsta* (la grandine) come spiriti avversi vaganti in natura. Per quanto sulla superstiziosità di questi aspetti sia andato progressivamente a sovrapporsi il senso di colpa desunto da certa colonizzazione cattolica.

Quanto ad aspetti di questo tipo, penso che sul mio sentire abbia particolarmente influito, con le emergenze della cultura indigena, Sergej Esenin nella cui poesia, con la gran varietà di temi legati alla cultura agreste, è presente un marcato senso animistico. Certo per l'affezione al grande poeta russo ha per me avuto anche vigore, in modo pure nebuloso, la storia familiare, dato che un mio bisnonno aveva passato per lavoro 27 anni in Russia: purtroppo tutte le sue lettere erano state gettate via, forse un po' inconsultamente, da sua figlia, la mia nonna materna; a memoria di quel suo lungo periodo di vita rimane accosto alla mia attuale casa di abitazione una costruzione di tipo slavo-bizantino.

Secondo una valutazione più generale e più propria, bisogna anche considerare che le influenze poetiche si costituiscono sulle preferenze complessive di lettura e, all'interno delle letture che si stanno più o meno estemporaneamente facendo, da ciò che più, oltre che vicino alla propria sensibilità, si sente afferente al cantiere poetico in atto. Esenin mi si è manifestato vicino in entrambi i versanti. Di per sé la sua poesia verteva sul mondo in cui vivevo in piena immersione e lo interpretava in modo simile al mio; dall'altro da quando ho cominciato a scriverne me ne riaffioravano le suggestioni che più mi si erano impresse attraverso la lettura delle sue composizioni. Forse mi aveva anche coinvolto da subito grazie alla sua espressione un po' dimessa quanto sorgiva proprio quella forma di animismo mescolato col cristianesimo che era tipico della rappresentazione del mondo della cultura contadina al cui interno ero cresciuto.

Una sezione di "Sanjut de stran" è intitolata "Zavariamènt" (deliri), quasi che certi argomenti possano essere evocati soltanto tramite la mancanza di lucidità mentale. D'altronde, persino Zanzotto, nella postfazione a "Al tràgoljért", afferma, come già detto, che «solo il dialetto [...] è il linguaggio che ci consente di comunicare con quel mondo [vale a dire quello della «millenaria quotidianità umana»]». È d'accordo con l'affermazione che certe tematiche siano affrontabili solo attraverso la mediazione del dialetto?

Premetto che nella scelta dell'uso del dialetto in poesia viene non di rado individuato il perseguimento di una maggiore possibilità di sperimentazione, in particolare la ricerca di sequenze fonico-ritmiche nuove rispetto ad itinerari già percorsi nell'uso della lingua italiana. E ciò è certamente vero ma non è stata certo questa per me la principale motivazione, perché, come mi corre spesso necessità di dire, per me c'è stata prima la scelta di riconsegnare a mio modo un mondo che si stava spegnendo ed era inderogabile farlo con il codice che di quel mondo era proprio,

salvandolo innanzi tutto attraverso i suoi propri significanti. Il fatto che di quel mondo il dialetto fosse un connotato – e trattandosi di espressione verbale, quello fondamentale, il significante, che in materia di poesia è quello essenziale come per la pittura il colore, per la scultura la pietra o il legno - ne rendeva la scelta irrevocabile.

Per converso sarebbe per me stato improprio usare il dialetto per il resoconto delle mie esperienze statunitensi. Come non avrei sentito vero parlare del mondo rurale senza usarne il dialetto, così non ho sentito vero usare il dialetto per *Lungo la traccia*. In questo libro io seguo la vicenda del mio nonno materno e con lui finisco, in una specie di sovrapposizione conclusiva, per identificarmi. Ora, mio nonno Ildebrando Guglielmo Maldotti era emiliano e non aveva mai appreso il dialetto veneto: per comunicare in terra veneta usava l'italiano e in emiliano ho potuto sentirlo solo imprecare. Usava poi l'italiano come aveva fatto in America con gli altri italiani immigrati di altre estrazioni regionali: come la terra di nessuno che si suole situare tra una demarcazione statale ed un'altra, una specie di lingua di nessuno ma in quanto tale anche di tutti. Nella piccola comunità italice di Cambridge/Byesville Ohio accanto al nucleo emiliano-veneto c'erano una famiglia marchigiana, una ligure, una calabrese: erano cinque i dialetti parlati ed era inevitabile, prima di apprendere l'inglese, e poi anche oltre il poco inglese inizialmente rimediato, usare l'italiano e il poco gergo italoamericano di prima assunzione. In considerazione di tutto ciò, il dialetto in questo mio libro compare solo eccezionalmente, "vocato", come dirò, da una reale situazione esistenziale. Era appunto l'italiano in quel contesto del Midwest a diventare, con qualche ibrido di slang, la lingua di tutti e di nessuno.

Se nel mio caso, come già detto, si è trattato della scelta di un mondo prima che di una lingua, la questione potrebbe essere posta in altri termini: perché la scelta di quel mondo? È stato proprio nel decadere dei suoi connotati, che erano stati per secoli statici al punto da pensarli immutabili, che sentii necessario parlarne, quasi per trattenerlo, consapevole infine di poterlo salvare solo con le parole. Ed è un fatto (ma anche forse una condizione dell'umano?) che si riesce a parlare di qualcosa che si è sentito bello al limite dell'ineffabile solo quando il suo assetto comincia a incrinarsi e ancor più quando si avverte che lo si sta perdendo... o quando lo si è perduto, appunto "perso per perso". Devo dire che della composizione di *Al tràgoljért* e *Sanjut de stran*, ho avuto in vari momenti l'impressione di mettermi in consonanza con tutte le laringi che avevano emesso i suoni che io trasponevo in scrittura. E talvolta ho anche avuto la sensazione che fossero i suoni, col ripristino di varie passate esperienze di oralità - che ad ogni modo inerivano ad altre a me precedenti in una specie di "bosco sacro della parola parlata" - a veicolare la successione dei contenuti. Molto di più che per la ricerca delle rime in testi a forma chiusa, era qui il significante col suo suono "aggregante" a prendere in mano il percorso compositivo. Mi sentivo, in fondo, "parlato dall'interno" da quel mondo. E qui ritorna la questione del delirare che mi riporta alla citata esperienza statunitense nella cui resa in versi ho sentito ortodosso l'uso del dialetto per l'interpretazione del delirio di una mia zia che, morente nel nuovo mondo, farneticava in dialetto - il mio ma certo in chiave più arcaica - fra la disperazione delle figlie e di altri componenti della comunità italiana che non riuscivano a comprenderla. In questo caso l'uso della parola "delirare", che letteralmente significa "andare fuori dal solco", si faceva improprio perché il riparlare inconsapevolmente in dialetto segnava in quel caso il rientro nel solco primigenio, per dirla anglisticamente, alla lingua d'*imprinting*, e andava quindi contro la ragione etimologico-semanticale del termine. Sul tema estremo del delirio in dialetto della zia divenuta americana, si innesta poi la problematica, oltre che della scelta più o meno lucida del dialetto in poesia, della definizione giovane/vecchio in presenza di una cesura culturale quale è stata quella della nostra epoca. È ormai assodato che il cambiamento verificatosi negli anni '60-'70, oltre a segnare l'inizio del degrado del paesaggio, ha progressivamente lacerato il cordone ombelicale che teneva alimentati a tutto un assetto etico-sapienziale. Anche da qui - non quindi solo in chiave paesaggistico-oleografica - si è attivata in me la ricerca, spasmodica e nevrotica, da dissociato - e quindi, talvolta, ai limiti del delirio -, di un'identità perduta. Lo sforzo di ricomposizione, con un sempre più evidente "fuisse", diventava progressivamente faticoso: infanzia individuale e collettiva, ridotte al comune denominatore della mortificazione, sembravano coincidere al limite di una cesura sempre meno valicabile che portava giovinezza e vecchiaia alla perdita del senso comune. Si può in fondo dire che, interrotta abbastanza bruscamente la continuità culturale, nella frizione di due epoche divise da un diaframma temporalmente esile ma culturalmente assai spesso, il contrasto vecchio-giovane può entrare, nel rapporto tra individuo e società, in duplice contraddizione. Se si rimane giovani, nell'accezione più vasta dell'espressione, quando si è ancora in regime di continuità col proprio passato affettivo-culturale, la rottura della continuità può produrre, con l'indebolimento del campo rappresentativo da essa garantito, un logoramento interiore che va ben al di là del normale accumulo esperienziale: e tale cesura è quindi un "morire a se stessi". D'altro canto, chi desidera conservare attorno a sé, in forma più o meno fittizia, un campo di gravitazione primigenio risulta, secondo il giudizio prevalente, vecchio o retrogrado. Ed ecco i termini paradossali della lacerazione: chi tenti di mantenere la giovinezza interiore diviene socialmente vecchio e autoemarginato; chi perda o ripudi la sua prima sostanza è tarpatto nella sua fucina affettiva e culturale e quindi vecchio di fronte a se medesimo. L'alternativa è esiziale: o morire a se stessi, per vivere secondo consenso; o morire alla cultura prevalente, in rischio di eremitaggio, per vivere secondo senso. Lungo il mio percorso di scrittura le ragioni individuali tendono poi a confondersi con quelle generali, in una identificazione viepiù frequente con una cultura povera che si va sempre più impoverendo, secondo un decorso "implosivo". È come se l'"io egotico" nel suo barcollamento, che linguisticamente può configurarsi sragionante balbettio, cercasse sostentamento in un "io collettivo" che si va frammentando e sdilinquendo, e con esso tentasse di coincidere in modi di ribellione ed evocazione. Non a caso, penso, sollecitato dalla domanda, compaia a un certo punto la prima persona plurale: si tratta infine di un "noi" evocato e ad ogni modo dopo che l'operazione veramente individuale - come voluto tentativo di recupero di una dimensione perduta (di un mondo o del mondo della poesia?) - appare mancata, per cui chi tenta di scrivere dall'interno di una cultura e di farsi voce della stessa può avere il dubbio di essere "estraneo" alla stessa e a se stesso. E qui viene ad annidarsi il senso del delirio, che però può vigere, come già detto, in accezione semantica capovolta.

