

A una prima lettura, questo nuovo manipolo delle poesie di Barberi sembra continuare fedelmente la linea segnata dalle raccolte precedenti: dall'interrogativo umile, ma ostinato, caparbio, sul significato delle cose ultime, rivolto a un Dio lontano, e tuttavia disponibile a manifestarsi nelle circostanze e nelle forme più imprevedibili, *per speculum in aenigmate*, secondo l'assunto paolino (*Dal fondo del tempio*, 2000), fino alla celebrazione dei segni dell'eterno nel tempo (*Le vane nevi*, 20002; *Le langhe e i sogni*, 2003). È proprio la dialettica tra tempo ed eterno che costituisce il nucleo fondante del discorso poetico, legato come di consueto alla fedeltà apparentemente quasi diaristica alla data, al luogo, a una situazione determinata e minima – i viaggi, le visite, le vacanze a Monforte, i momenti della vita torinese –, ma sempre proteso verso l'Altrove. Sicché la scrittura ondeggia di continuo tra l'*hic et nunc*, richiamato con puntualità e esattezza di indicazioni, ma senza alcun indugio descrittivo, vuoi in chiave realistica vuoi in chiave lirica, e l'aspirazione all'assoluto. Nei luoghi banali della quotidianità, nelle circostanze apparentemente meno adatte e più insignificanti, si apre lo spazio della rivelazione.

Sarebbero davvero poca cosa, le figurine femminili che anche questa volta popolano la pagine, appena abbozzate e subito raggelate in pochi attributi essenziali – l'acerba bellezza, i capezzoli erti, il pube ombrato –, se non si coglie la volontà di ricerca, la tensione conoscitiva che vi è sottesa, se non si riconosce il ruolo di mediatrici con la Divinità che sono chiamate a svolgere. La poesia dell'adolescenza di Barberi non è la contemplazione sensuale e bramosa di Susanna da parte dei vecchioni nel libro di *Daniele*; e nemmeno la tensione dell'anziano scrittore a una riserva ancora intatta di vita, alla maniera di Svevo: è contemplazione stupita e distaccata della pienezza totale dell'esistenza che rimanda al suo fondamento metafisico.

Ciò che davvero le rende uniche, le segna con il marchio inconfondibile della verità, è la luce che racchiudono nelle carni nude, la luce che effondono intorno a sé. Sono sempre vestite di abiti leggeri, anche nell'autunno avanzato o nell'inverno che sono le stagioni predilette, ora, della poesia; spesso addirittura sono nude, le adolescenti di Barberi. Talvolta è la situazione, a richiederlo: il risveglio da letto, entro una "luce uguale, bassa nel mattino / sicuro"; l'amplesso rubato dallo studente in vacanza alla contadinella, "nella piena luce / del meriggio spogliata tutta nuda". Ma più spesso è una condizione ontologica, che emerge in tutta la sua carica scandalosamente eversiva dall'ambientazione realistica entro cui ha luogo – in senso fisico e metafisico insieme – il denudamento, il disvelamento. Si prenda il caso, esemplare, di *Serpenti e paese*: dove nella cornice quasi folklorica della processione, in una fantasia di onirica concretezza, una ragazza svelta e nuda cattura il centro della scena, esibisce alla folla il "corpo vergine" su cui strisciano "due serpi variopinti", prende posto nell'acqua della "grande conchiglia di bronzo", come una nuova Afrodite, dea della vita e della generazione: e la rivelazione è segnata e suggellata dalla comparsa della "luce improvvisa / del sole fra lo squarcio delle nubi / confuse", trionfo della Verità sul caos oscuro delle tenebre, sull'errore.

Nella nudità dei corpi adolescenti è la purezza delle origini, la verginità edenica del mondo prima della caduta. *Le quindicenni* che "per la maggior parte quasi / nude" fanno nella piazza "astute prove / della fascinazione", come tutte le altre ragazze che si offrono in un ironico gioco di seduzione, salvo ritrarsi all'ultimo nella propria virginale integrità, sono le messaggere di un Dio che si lascia scorgere in cifra nella bellezza essenziale delle cose, al di là degli orpelli; ma mai si offre alla contemplazione piena, alla visione a faccia a faccia. Così, come in tanta letteratura mistica, soprattutto dei primi secoli (penso ad esempio a santa Caterina), il piacere è allora la beatitudine dell'estasi, il placarsi dello sforzo conoscitivo nel dono divino dell'amore: ma in Barberi è circostanza soltanto allusa, mai raggiunta.

Lo stesso significato hanno altre presenze che con la consueta frequenza si accampano nei versi: i fiori (fiori poveri, banali: gerani polverosi soprattutto, ma capaci di irraggiare in virtù della "poca acqua" loro somministrata la "tanta luce" del cielo), gli uccelli (i funebri messaggeri dell'aldilà della prediletta poesia pascoliana), le opere d'arte, continuamente alluse, quelle letterarie, nel gioco delle citazioni, esplicitamente evocate e rappresentate, quelle figurative e plastiche. Perché il miracolo che la nudità della bellezza femminile rende possibile – fuga dal tempo ostile e

detestato della storia verso l'assoluto della Verità, che in essa insieme si nasconde e si offre – è lo stesso che opera l'arte, indipendentemente dalla materia che usa – colori, pietra, parole.

Non si pensi, con ciò, a una concezione orfica dell'arte, e in particolare della poesia. Nulla sarebbe più lontano dalla sensibilità di Barberi. L'arte non è il barbaglio dell'Assoluto che la nuda essenzialità della parola poetica cerca di suggerire, con difficoltà, da lontano. È vero che – sarà la prima volta, o per lo meno una delle prime – si affaccia tra le citazioni che costituiscono l'ordito invisibile dei versi anche il ricordo di Ungaretti, e proprio l'Ungaretti invisibile della poetica del cuore, quello che in *San Martino del Carso* presume di poter condensare e riscattare insieme, attraverso la memoria poetica, tutto l'orrore della guerra (“È il mio cuore / il paese più straziato”): “è nel cuore un paese incompontabile” (*Poliziano*). Ma già solo quell'aggettivo “incompontabile”, così letterario (e così manzoniano) dà il senso di una distanza incolumabile. Il cuore è una minaccia, sempre pronto com'è ad accampare la pretesa dei sentimenti per rifuggire dal dialogo faticoso, colmo di incomprensioni eppure così necessario, con la divinità: un dialogo che ha per teatro la chiesa semivuota della “messa / della sera”, senza pompa di addobbi o esibizione festosa di sé da parte dei fedeli, che “restano nel fondo, in piedi”, o al massimo stanno seduti sul margine del banco, come pronti ad andarsene da un istante all'altro.

E la parola poetica, per sua parte, non è il tramite di una rivelazione, l'elemento mediatore di una liturgia dell'Assoluto, in cui il posto del fedele è occupato dal lettore. È parola effusa, dolorosamente incarnata nella storia, nel tentativo di replicare quel sacrificio che ne riscatti la violenza, l'iniquità, l'assurdità. Sempre più, i testi di Barberi sembrano non voler finire mai, disporsi in una sequenza monotona e ininterrotta di endecasillabi, in periodi che si protraggono per decine di versi, senza apparentemente un sussulto, uno scarto ritmico che richiami l'attenzione su un'idea, su un'immagine. Ma è un lavoro sottile, non esibito, di avvicinamento, che percorre strade marginali, antiretoriche, per trovare un frammento di senso dove meno lo si potrebbe immaginare: “Sul Tanaro? Afrodite? e chi può credere / che davvero nell'ampia conca, al margine / delle rocche di tufo... / ci sia la grande conchiglia rosata?”; dove il tono di incredula meraviglia che è nelle interrogative d'apertura è già stato sconfessato *a priori* dall'asserzione indiscutibile del titolo: *Sul Tanaro, Afrodite*.

Sì, perché la conchiglia rosata da cui si schiude come per miracolo la dea della bellezza può manifestarsi dappertutto, sulle acque del Tanaro, tra le rocche povere e solitarie, calcinate di arenaria, come nella fontana di Ascoli: “C'è sempre una vicenda / che si rinnova altrove, dove meno / è inventabile”. La parola si sforza con fatica di inseguirla, meglio, anzi, di renderne possibile la manifestazione, di farla essere dove sembra non dover essere mai, per nessun motivo, esclusa dalla banalità e dall'insignificanza dei luoghi e delle situazioni. La sostanza intimamente religiosa della poesia di Barberi raggiunge in questo, mi pare, il suo culmine: nella convinzione ferma che l'incontro con la divinità vada ricercato non nelle tende superbe dei signori del tempo e della storia, nell'enfasi di sublimi armonie dei signori della poesia, ma nelle pieghe marginali; che la parola possa riscattare attraverso la sua natura di *invenzione* anche ciò che più appare impoetico, non suscettibile di redenzione artistica. E che in ciò sia il memoriale (nel senso più specifico, liturgico, del termine) di un evento di salvezza che si è dato una volta sola nella storia, nel sacrificio di Cristo, e torna a ripetersi indefinitamente, ma in luoghi e in tempi sempre ben individuati, ancorché imprevisi e imprevedibili.

In questo, nonostante l'apparente modestia, la scommessa di Barberi è ben più presuntuosa di qualsiasi orfismo ermetico: la parola non è solo lo strumento di una mediazione, il tramite usato dal poeta-sacerdote per guidare i lettori-fedeli al paradiso perduto; ma è il logos giovanneo che si incarna nella storia. Poco conta che assuma talora accenti ironici o distaccati: tutto ciò non mette in discussione, anzi ne esalta il potere di invenzione, alternativo alla miseria del reale. Essa sfida con accento di irrisione le certezze superbe del nostro tempo, il primato della scienza e del potere politico: i “selvaggi mitissimi”, che sono gli uomini moderni come quelli d'ogni tempo, creature in apparenza minacciose e temibili, portano con sé tigri ridotte a cagnolini al guinzaglio, pronte a leccare “la mano... / dello scienziato e dei ministri, uguali / signori della vita e del futuro”.

Si leggano, in particolare, i versi bellissimi del *Riposo*. Il Dio che nei primi sei giorni crea il mondo è un dio-scienziato, attento alla “necessità di ragione e scienza”, che mette ordine nella pluralità potenzialmente caotica delle creature, raggruppa animali e piante in famiglie e specie. Sono i due ragazzi, che al di fuori di ogni ragionevole progetto cominciano a cercarsi, toccarsi, amarsi, ad aggiungere la vera novità del mondo alla creazione ragionevole di questo Dio dalle tante trovate, ma freddo ed insulso, a spingerlo dove mai altrimenti sarebbe giunto. Sicché la creazione vera, affascinante, è quella che ha luogo nel settimo giorno, nel giorno del riposo, da parte del Dio-poeta: “l’occasione / dei giochi più sfrenati, di invenzioni / di mostri fascinosi e fiori come / uccelli e uccelli senza le ali”. La divina creazione come la poesia è un gioco all’insegna del gratuito, un atto appassionato ma anche ironico d’amore, immune da quelle spiegazioni che “gli scienziati / ridicoli e maligni” vogliono imporre ad ogni cosa, ad ogni atto. Di contro alla ragione e all’interesse – “aridità e oppressione e schiavitù” –, che dominano nel mondo contemporaneo e condannano a morte “giochi e avventure”, mostri ciechi e incapaci di vedere le potenzialità immense pure delle minime creature, sta l’evocazione dal nulla nella vita, la sempre nuova e ripetuta creazione della poesia: “e non vedono che dal pur esiguo / fremito il filo d’erba, nera / l’antenna di una formica o di un grillo, / sul muretto si siedono ragazze / evocate dal nulla nella vita”.

Fiera della sua diversità, della sua irriducibile carica di rivolta, la poesia viene a rivestire in maniera esibita, clamorosa, in queste pagine, una funzione mitopoietica: sia Afrodite che per sua virtù appare in riva al Tanaro, sia Diana tra i boschi ed i vigneti. Le figure femminili che inventa sono figure sicure ed aggressive, che sfidano le convenzioni, i segni del tempo e della morte: “ella era / serenamente ritta nell’attesa / offerta alla sfida, nudi i fianchi alti” (*Ippocastani*). In esse si compendia la *visione* (anche qui nell’accezione religiosa e dantesca del termine) delle cose ultime, si celebra la vittoria trionfale della vita sulla morte: colpita “dalla sferza del male dell’inverno”, eppure miracolosamente immune da ogni compromissione e cedimento, la giovane donna nuda alla fermata dell’autobus, “con un bambino in braccio”, “nella fiducia vede / che più in là verranno, uguali a quelle / altere delle mammelle, le gemme / trionfali di tigli e ippocastani”.

Sono motivi ed immagini ben conosciuti al lettore di Barberi, che si stagliano qui tuttavia con nuova evidenza, con una più netta persuasività: perché la scrittura, già da tempo raggelata in emblemi e persino allegorie, acquista una più forte carica visionaria, e configura uno spettacolo non dissimile nello spirito da quello cui Dante è chiamato ad assistere nel suo viaggio ultraterreno. Si può dire, anzi, che la memoria dantesca costituisca la filigrana segreta di tutto il discorso poetico. Dalla “confusion de le persone”, che sempre fu “principio... del mal” delle città (*Paradiso*, XVI, 67), si origina una non meno perniciosa “confusione... delle parole”: quelle parole che invece Barberi si propone di sottrarre allo *Strepito* diffuso del mondo contemporaneo, per recuperarle nella forma originaria, arcaica o letteraria (ad esempio, *leùto* per *liuto*) o nella loro esattezza anche etimologica (le “rondini *strepitose*”!). L’apparentemente insignificante visione delle ragazze che vanno nei portici già con gli abiti leggeri, contemplata dai *Due colleghi* seduti oziosamente al bar, provoca nella mente un effetto di illuminazione improvvisa e folgorante non dissimile da quello della *visio Dei* al termine della *Commedia*, e come di quella persiste non il ricordo esatto del contenuto, ma “dopo il sogno” solo “la passione impressa / rimane” (*Paradiso*, XXXIII, 59-60): “(e, dopo, / nella memoria nulla più rimase / se non un segno tremulo nel cuore)”.

Si tratta di due esempi soltanto. Ma numerosi altri se ne potrebbero fare, indicativi della tensione metafisica che sempre permea di sé questa poesia, anche quando sembra parlare di eventi minimi del vissuto quotidiano. Eppure, lo si accennava all’inizio, accanto a questi motivi ben noti, ma affrontati con sempre maggiore consapevolezza, questa piccola silloge apre vie ancora poco esplorate, e – magari solo in apparenza – contrastanti con quelle maggiori della produzione di Barberi. Il fatto è che, accanto a una sempre più convinta ed esibita celebrazione della potenza creatrice della letteratura, riaffiora con prepotenza quella dimensione ludica e ironica che era stata più evidente nelle prime, ormai remote, prove; sicché la poesia continuamente esibisce il molto che ha in sé di gioco, di finzione, proprio nel momento stesso in cui affronta l’opera di ricreazione mitica del mondo. Il perentorio “Sì, Diana in piedi, altissima la chioma”, che apre la poesia

consacrata alla dea della caccia, asserzione indiscutibile della possibile persistenza, della praticabilità del mito nella prosaicissima realtà contemporanea, si scontra a breve distanza con l'ammissione limitante di *Diana, ma soltanto una ragazza*: dove al centro del discorso è il senso di vuota ripetitività della pratica letteraria (“i libri che, se li apri, leggono / le lezioni ben note e ripetute / degli amori goduti impavide / con indifferente indulgenza tante volte da esserne stancati”), che può essere vinto soltanto con il ritorno all’iniziale verginità del gioco gratuito e infantile (“e tentare allora l’immaginazione e il gioco / del mito verginale e capriccioso / della Luna cacciatrice e sacra”).

L’idea della ripetizione, anzi, si fa vero filo rosso della silloge, come oscura minaccia capace di svuotare di ogni misura di rivelazione le occasioni della vita e la loro rappresentazione letteraria: come, nella *Contadinella*, l’avventura mitica dell’iniziazione sessuale dello studente in vacanza nella cascina avita (vero approdo alle origini remote, archeologia dell’esistere), precipita nel finale nella “recita inetta” della seduzione, volta solo ad eccitare il desiderio o a nascondere l’imbarazzo per la concessione troppo immediata di sé: “non è più il caso di nascondersi / per offrirsi al compagno della scuola, / del resto pronta a ridere per finta / o per davvero e a gemere, e la cascina / è vuota o forse il gioco dello specchio / della televisione fa apparire / morto anche il sole colmo dell’agosto, / ormai disfatte le rose selvatiche, / e una recita inetta anche l’abbraccio / e il bacio dei due ragazzi annoiati / perché troppo ripetuti per prova”. L’estate del panismo dell’eros, della pienezza della vita nell’intatta dimensione agreste, auspice la lezione dannunziana, si trasforma in sceneggiata da strapazzo, cui la banalità della ripetizione toglie ogni motivo di interesse. La cascina è vuota non meno della montaliana *Casa dei doganieri*. Lo specchio, altrove evocato come luogo d’incontro tra mondi diversi, finestra aperta – seppure in maniera indiretta, che esige di essere decrittata dalla poesia – sulle cose ultime, sul pelago insondabile di Dio, diventa ora lo “specchio / della televisione”, moltiplicazione di immagini che nel loro indefinito ripetersi si fanno ad ora ad ora più inautentiche, quasi avventure da *telenovela*.

Come in *Alcyone*, l’esperienza mitica dell’estate è continuamente minacciata dall’insuccesso, precipita inesorabile nell’autunno, quale nuova e dolorosa vittoria delle ragioni del tempo e della storia sull’assoluto della poesia. Sempre più spesso subentra al “polline dorato della vita” “la futura tenebra dei giochi / del nulla” (con tutto il senso di penosa assolutezza conferito dall’*enjambement* alla vittoria del nulla, isolato nel verso conclusivo, sulla volontà creatrice del gioco poetico). Sempre più spesso affiora un senso acuto di delusione per il fallimento del “sogno dell’avventura suprema, / quella che è possibile ogni tanto / (o una volta per sempre sola) al centro / del meriggio solitario di luglio”. Il moltiplicarsi dei tentativi, la ripetizione ossessiva dei gesti e delle prove, finisce per scontrarsi drammaticamente con l’impossibilità di attingere all’avventura suprema, quella che esige l’unicità, o per lo meno la rarità nel tempo. Accanto alla celebrazione del potere mitopoietico della letteratura, affiora sempre più frequente e prepotente un senso di delusione, come per l’insuccesso del mito antico di fronte alla prosaicità irridimibile della contemporaneità. *L’ape* che punge sulla guancia la ragazza mentre prende il sole nuda sul terrazzo potrebbe ben essere quella tassiana dell’*Aminta*, “vendicatrice / di tanta crudeltà della bellezza”: ma non di “Silvia silvana” si tratta, sibbene di una modernissima Valentina che – in accordo con lo spirito anni ’80 del suo nome – crede soltanto alla farmacia e alla sigaretta che fuma, e in un’atmosfera “tuttavia artificiale” “inforca la sua grossa moto nera” (proprio come Diana è ormai soltanto una ragazza).

Anche per Barberi (una delle poche voci autenticamente religiose della nostra poesia) si apre, insomma, la crisi delle certezze, fosse pure quelle, così minime, ma per ciò stesso rassicuranti e consolatorie, della contemplazione quotidiana della natura – il dissolversi di un temporale incombente, l’attecchire del melo appena piantato, la possibilità che l’albicocco malato superi l’inverno. La risposta, però, non è il grido disperato, la ribellione presuntuosa e superba, l’edonismo un po’ lugubre di tanta civiltà contemporanea: “E allora? Tutto quello che puoi fare / è cogliere la margherita candida, / e lentamente disfogliare i petali, / con ironica fede di ignoranza / quieta”. Si avverte, bellissima, in queste poesie, la necessità di liberarsi del pensiero del futuro per vivere

ancora, pienamente, fino in fondo, il presente; una necessità che costituisce un imperativo etico, per non sprecare le poche occasioni che ci sono date, per non perdere la “grazia terrena della luce / che lentissimamente si declina”, nonostante il riconoscimento di una “sconfitta dell’anima” che è anche preghiera, in quanto ammissione dolorosa dell’insufficienza dell’uomo in assenza di Dio. La rassegnazione che sempre più spesso si affaccia non è inerzia; è agonistico sforzo di leggere, interpretare, salvare attraverso la memoria e la poesia i pochi dati sicuri che ci sono offerti, o che la nostra immaginazione ha creato; di aprire il libro, il dantesco libro della volontà di Dio, e leggere l’ultimo foglio.

Il poeta che così tenacemente, così ostinatamente ha scrutato i segni di Dio nel mondo, che si è sforzato di decifrare con la parola l’enigma paolino, rinuncia ad ogni facile fuga in avanti, rimane ancorato fino all’ultimo a questo mondo, per vivere in sé l’esperienza del tragico cristiano, così acutamente indagata nelle pagine di Dante come di Manzoni, di Caproni come di d’Arzo. Diana che è solo una ragazza, Valentina che non può essere Silvia, allora, non sono soltanto le testimonianze dell’impraticabilità del mito nel degradato mondo contemporaneo; come le loro corrispettive positive, come le ragazze-Artemidi o le messaggere nude, sono in stretta relazione col divino: sono il riconoscimento – ma ironico, quieto, com’è sempre la scrittura, e la vita di Barberi – dell’assenza tragica di Dio nell’imminenza della Passione

Settembre incombe minaccioso, con le ombre lunghe della notte e della morte: e la poesia, ogni poesia, è simile allo sforzo fatto nel plenilunio settembrino (d’Annunzio ancora) per “salire alla cima di Monforte / e ammirare l’eternità del mondo / per una volta almeno”. Ma inevitabile, incombe la discesa: e come ogni discesa, è più difficile della salita, l’inciampare nelle pietre minaccia la caduta precipite nell’abisso, la mano che cerca un appoggio non trova che i segni residui di una vita che è stata e non è più. Con questo stato d’animo, doloroso eppure sereno, con questo desiderio di contemplazione estrema della bellezza della vita e del mondo, sempre più soffocata dalla minaccia della ripetitività, con la dignità composta del Parini della *Caduta* (il Parini pure disprezzato delle “flebili *Odi*”), Barberi – tentato dal religioso mistero del nulla e della morte – si tiene aggrappato alle ragioni della vita e della poesia. Il treno che fugge rapido, senza meta definita (“scegli una stazione / possibile col più semplice nome”), simbolo quasi ossessivo della corsa inarrestabile degli anni, potrà entrare “in una galleria / mirabilmente illuminata”.