

PIERA SCHIAVO

## LE RACCOLTE POETICHE DEGLI ANNI TRENTA DI MARCO POLA CON UN INEDITO DI BIAGIO MARIN

ABSTRACT - This essay analyses the first two poems in Italian by Marco Pola, better known as a vernacular poet, and suggests their closeness to the Italian (Govoni) and European poetry of the beginning of the 20th century. In the *Appendice* a letter from Biagio Marin to Marco Pola is published.

KEY WORDS - Poetry, 20<sup>th</sup> Century, Vernacular, Trentino.

RIASSUNTO - Lo studio prende in esame i primi due testi poetici, in lingua italiana, di Marco Pola, più noto come poeta in dialetto, suggerendone la vicinanza con la poesia italiana (Govoni) ed europea di primo Novecento. In appendice viene edita una lettera di Biagio Marin a Marco Pola.

PAROLE CHIAVE - Poesia, Novecento, Dialetto, Trentino.

«Hai conservato intatta la purezza di sentire, l'entusiasmo, l'amore per la natura, gli animali, le cose vive, che sono proprie di un ragazzo. Un saggio con l'anima di un ragazzo». Le espressioni di affetto, rivolte a Marco Pola da uno dei suoi numerosi estimatori <sup>(1)</sup>, colgono in sostanza i segni particolari dell'uomo e del poeta, confermati da chi lo ha conosciuto e frequentato. Primo fra tutti Andrea Zanzotto, il quale, pubblicamente, ne consegnerà un intenso ritratto: «una figura ricca di inquietudini e che nello stesso tempo presentava una grande sapienza, un suo relativo dominio delle contingenze della vita [...] un riferimento

---

<sup>(1)</sup> La dichiarazione è contenuta in una lettera, datata 11 marzo 1985, di Gino Gerola, in N. TRENTINI, *Lettere poetiche e poetica nelle lettere. Per un ritratto di Marco Pola con un'appendice di lettere*, in A. DOLFI (a cura di), *Poesia dialettale e poesia in lingua nel Novecento. Intorno all'opera di Marco Pola*, (Atti di seminario. Trento, ottobre 1993), Milano 1994, p. 198.

umano molto alto [...] in lui non è mai esistita quella tracotanza che può provenire dall'idea di stare svolgendo una missione eccezionale attraverso la poesia» <sup>(2)</sup> Lo schivo esordio di questo 'gran signore' <sup>(3)</sup> di provincia, che conta tra i suoi interlocutori e sodali Marin, Valeri e Cocteau, Giudici, De Libero e Zanzotto, si annuncia, pur dal suo limitato angolo di mondo, già sintonizzato sulle onde di un'inquieta stagione esistenziale, con lo sguardo rivolto più a un Novecento periferico, che alla linea vincente del grande stile; la dimensione geograficamente decentrata, della particolare provincia trentina, sarà vissuta come privilegiato rifugio e insieme costrizione, in ogni caso come luogo straniante, da cui si guarda, forse con maggiore necessità, all'Europa dei Baudelaire, dei simbolisti o dei surrealisti <sup>(4)</sup>.

Il debutto di Pola avviene su uno scenario poetico nazionale già molto affollato di proposte, dalle voci ormai collaudate e consacrate, ai più giovani interpreti che proprio allora escono dal silenzio. Insomma, in quel 1936, anno di pubblicazione del *Gallo sul campanile*, oltre a Ungaretti, presente con nuove edizioni del *Sentimento del tempo* e dell'*Allegria*, a Quasimodo e a Cardarelli, che stampano rispettivamente *Erato e Apollion* e *Poesie*, debuttano poeti come Leonardo Sinisgalli, con *18 poesie*, Giorgio Caproni, con *Come un'allegoria*, o si affaccia la novità della poesia-racconto di *Lavorare stanca*, di Cesare Pavese, tanto per restare ai nomi più noti. Sono pronunce spesso anche dissonanti, che alternano sperimentazione e tendenze conservative, 'Ordine' e 'Avventura' <sup>(5)</sup>, testimonianze, in ogni caso di una vitalissima ricerca di stile e di poetica, scissa tra i rarefatti approdi all'assoluto, alla sacralità della parola e il compito di registrare gli eventi o di farsi filtro della memoria.

Sarà forse per l'ampiezza e la qualità di questa offerta letteraria, che i primi due libri di Pola passano quasi inosservati e vengono costretti dai non molti recensori nella zona neutra della simpatia, dell'affetto, del riconoscimento poetico, terreno meno impervio, che li sottrae al confronto con il contemporaneo svolgimento della poesia nazionale. Sugli stessi toni si mantiene lo smilzo carteggio, indirizzato a Pola

<sup>(2)</sup> A. ZANZOTTO, *Testimoniaza*, in A. DOLFI (a cura di), *op. cit.*, p. 217.

<sup>(3)</sup> Sulla provincia, come cifra esistenziale di Pola, si è espresso, con la consueta finezza, Andrea Zanzotto (*Ibidem.*, pp. 217-224).

<sup>(4)</sup> Usa questo affettuoso attributo V. SCHEIWILLER, *Ricordo editoriale di Marco Pola*, in A. DOLFI (a cura di), *op. cit.*, pp. 225-229.

<sup>(5)</sup> Sono le due parole-chiave usate da G. Apollinaire nella conferenza *L'esprit nouveau et les poètes* (in «*Mercur de France*», 1 dicembre 1917), per indicare i due confini estremi entro cui si agita il nuovo spirito della poesia.

in questi anni, fatta eccezione per due particolari mittenti come Diego Valeri e Biagio Marin che, nella loro speciale veste di addetti ai lavori, sanno miscelare toni di colloquio e puntuali annotazioni di stile, contesti confidenziali e sinceri apprezzamenti o riserve critiche.

Sarà soltanto la folta produzione in dialetto e il successo che ne deriva per Pola, in ambito non solo regionale <sup>(6)</sup>, ad accrescere curiosità e interesse intorno alla totalità della sua opera poetica, sottoponendo a nuove indagini anche la lontana scrittura iniziale in lingua italiana. In questa ottica è stato facile assimilare sotto la comune etichetta di 'esordio poetico' i primi due testi, tanto vicini per cronologia -separati per di più da quasi vent'anni di silenzio dalle opere successive- da presentarsi come un unico corpo indistinto, rimuovendo i non pochi segnali di diversità. Basta infatti uno sguardo alla loro veste grafica ed editoriale e una rapida scorsa ai rispettivi indici, per avanzare l'ipotesi di due progetti dissimili di scrittura e di organizzazione del materiale poetico.

Una prima differenza sta nella scelta delle case editrici, non solo perché l'edizione del Sindacato fascista degli scrittori della Venezia Tridentina, potrà risultare penalizzante per *Il gallo sul campanile*, già consapevolmente destinato a non varcare i confini della municipalità, ma soprattutto perché l'approdo al prestigioso nome di Vallecchi del volume *Poesie*, (1938) significa di per sé una promozione, un'apertura di credito e di conseguenza anche la garanzia di una distribuzione editoriale più ampia, e perciò favorevole alla circolazione dell'opera.

Quanto agli indici, essi sono la spia più immediata di una differente geometria che presiede ai due testi: la partizione del *Gallo sul campanile* in sei segmenti, ciascuno con una propria denominazione (*Cose viste*, *Ansiti*, *Colori*, *Dramma*, *Nebbia*, *Congedo*) non sarebbe molto significativa, se oltre alla possibile ascendenza pascoliana (penso alle sezioni di *Myrica*), non lasciasse supporre la volontà di esibire un ordinamento coerente, del tutto assente dal secondo libro. In questa speciale architettura, con le cinque sezioni, aggregate ciascuna intorno a un proprio tema, e con quell'ultima dal titolo indicativo di *Congedo*, a completare il corpo del testo, è possibile riconoscere i caratteri di un macrotesto polistrofico, fatto di stanze e di congedo, l'antico profilo della forma chiusa di un contenitore-canzone. Questa omologia, se legittima, va

---

<sup>(6)</sup> Nel triennio 1963-'66, con i sei volumi di poesia nel dialetto di Trento, Pola acquisterà il diritto di rappresentare la voce del Trentino nel contesto nazionale. Questo riconoscimento avverrà di fatto, nel 1984, quando l'antologia di poesia in dialetto, del Novecento, *Le parole di legno* (curata da M. Chiesa e G. Tesio, per Mondadori), includerà Pola tra i poeti riconosciuti, non solo del triveneto, ma di tutta Italia.

oltre il puro dato descrittivo e acquista piuttosto il valore di una implicita dichiarazione di poetica, esponendosi tra l'altro a una duplicità di lettura. Infatti una testura, così ben articolata e tendente alla compiutezza, se da un lato presuppone un autore fiducioso nel tradizionale ruolo di poeta-architetto e nella personale capacità di pronunciarsi sul reale, allo stesso tempo può valere, nella sua sostanza di forma chiusa, come garanzia di protezione, tanto più necessaria per un'opera-prima. C'è una regia discreta dietro a tale percezione di sé e del mondo, che si traduce nella non totale rinuncia a un punto di vista unitario, nel coordinare i vari segmenti di realtà che si compongono nel quadro dell'esistenza. Progetto che Pola coltiva con il massimo di candore e d'innocenza, da autentico poeta primitivo, preservato dal contagio di tentazioni demiurgiche.

Siamo in anni in cui il bersaglio dei crepuscolari è stato rimosso, e il mestiere di poeta, desacralizzato e contaminato con la condizione di uomo comune; la vergogna della poesia, praticata nel primo ventennio del secolo, come rimpianto di un antico prestigio non più riconosciuto al poeta, è ormai inattuale. Pola non conosce questo rimpianto e tuttavia non gli è del tutto estranea quella «condizione crepuscolare» che a detta di Mengaldo <sup>(7)</sup> persiste lungo tutto il Novecento, e che sarà da cercare semmai nel recupero del Pascoli miriceo, quello più vulgato, che anche i crepuscolari sembrano prediligere, il più incline a un confronto diretto con il quotidiano.

Il mondo delle cose di Pola si colloca subito su questa linea di «cose viste», come dichiara il titolo della prima sezione del *Gallo*, particolari, dettagli, appartenenti a un paesaggio, urbano o domestico antropomorfizzato. Sono cose spesso inclinanti alla malinconia: i campanili, i comignoli, gli abbaini, la pendola, i carri, i lampioni, la città, e poi case e strade, dietro alle quali tuttavia non si nasconde un soggetto, dimissionario dalla propria identità; non sono, per intenderci, le 'buone cose' di Gozzano, oggetti concreti, collezionati e accatastati, con l'assiduità del *bricoleur*, ma dati del reale, privati di oggettività, sottratti allo spazio e al tempo ed elevati a simbolo, astrazione, grazie anche all'ambigua e talvolta inquietante interferenza col mondo degli uomini: «(I campanili) scrutano le abitazioni umane», «il loro cuore è la campana maggiore» (*Campanili*), «i comignoli si raccontano/le tristezze di un male/che li consuma lentamente» (*Inverno*), «la pendola ha un male /sottile/...il suo continuo lamento rimbalza sulle pareti» (*La pendola*) «il lampione

(7) P. V. MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna*, in *La tradizione del Novecento*, Milano 1975, p. 12.

sonnolento /soffia una lunga ombra nera» (*Ombre*), «soffrono gli abbaini /che aspettano il sole» (*Dolore*), «un campanile invisibile /tossì dodici volte» (*Ansiti*).

Domina le 'cose' un principio di intercambiabilità col mondo umano, di matrice simbolista, di cui Pola è forse debitore al Pascoli che «fa parlare le cose»<sup>(8)</sup>, quello che Contini colloca, senza dubbio, sul versante dell'espressionismo. La probabile mediazione potrebbe essere a carico dell'anomala figura di Corrado Govoni<sup>(9)</sup>, il precocissimo ricognitore dei malinconici amori<sup>(10)</sup> di *Armonia in grigio et in silenzio*, a proprio agio nei territori da poco annessi al dominio della poesia. Ma se di un recupero si tratta, è così abilmente ricontestualizzato, e sfruttato da Pola, con tale parsimonia e sapienza, da mutare il segno alla verbosa ed esuberante pronuncia d'origine.

Sono pochi segmenti di verso, rintracciati in *Armonia in grigio*, che sembrano accomunare i due poeti, anche per l'ottica decadente, dell'incombere di una minaccia: «il crepuscolo muore come un tifico», «il crepuscolo asciuga/ il suo rossore»; «Apre la bocca un abbaino» (*Canto fermo I, III, XV*), «A le case malate la pioggia/ versa il suo medicamento»; «Le case dormono a braccia conserte» (*La filotea delle campagne VII*); il 'male sottile' delle cose, la malattia del mondo fisico, è un morbo strisciante che allarga il suo contagio al mondo degli umani. Nelle successive sezioni del testo, il descrivere, il raccontare le cose lasciano spazio a deboli segnali di denuncia, da parte di un soggetto turbato, che va prendendo consapevolezza delle proprie inquietudini, di un individuale malessere: «soffro per chi cammina» (*Dolore*), «le mie mani irrequiete/ tormentavano le erbe grasse ondulanti» (*Ansiti*),

<sup>(8)</sup> G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 234.

<sup>(9)</sup> Sulle tracce di Govoni, mi ha messo un'osservazione di Fernando Bandini (F. BANDINI, *Figure e metri nella poesia di Marco Pola*, in A. DOLFI (a cura di), *op. cit.*, pp. 85-86.) ripresa da M. ARIANI, *L'itinerario poetico in lingua di Marco Pola*, in A. DOLFI, *op. cit.*, pp. 111-112. Govoni «da cui nessuno che scriva la storia del Novecento letterario potrà prescindere «come affermava il giovane Montale nel '17 (E. MONTALE, *Un'antologia di Govoni*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, v. II, Milano 1996, p. 1569), oltre che un tramite anomalo con i crepuscolari rappresenta anche un importante punto d'incrocio tra la memoria di Pascoli e di D'Annunzio e gli «ingredienti di poesia minore ottocentesca, per esempio Betteloni» (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in AA. VV., *Corrado Govoni, Atti delle giornate di studio*, (Ferrara, 5-7 maggio 1983), Bologna, p. 156. Mi sembra interessante, infine, ricordare che tra i primi estimatori di Govoni è sicuramente il roveretano Lionello Fiumi, autore di uno dei primi saggi sul poeta ferrarese (L. FIUMI, *Corrado Govoni*, Ferrara 1919).

<sup>(10)</sup> Leggiamo questo catalogo in una lettera di Govoni inviata nel 1908 a G. P. Lucini (G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, pp. 650-51).

«Come una ventata d'aria ghiacciata /nel mio corpo si trasfusa il brivido /indistinto della mia grande ombra /prigioniera.» (*La pietà*), «sento la mia vita che s' allontana» (*Viaggio*), «Cosa farò mai di questo cuore, / stamberga piena di male/ che scricchiola ad ogni vento» (*Nudo*).

Questo sgomento del soggetto, di fronte al non sempre comprensibile senso della vita, non ha nulla a che vedere con il montaliano male di vivere, sia perché non tocca i registri alti di una poetica che sconfinata nella speculazione filosofica, sia perché si dissolve in una sorta di territorio franco, dove gioie e dolori trovano una propria necessità, un'ordinata sistemazione e forse anche un conguaglio. E allora la via di fuga dal mondo dolente, l'uscita di sicurezza dalla trama preordinata non sono aperte da un metafisico 'anello che non tiene', bensì dall'irrompere improvviso di segnali dissonanti risolti in accostamenti ellittici e bizzarri o in abbaglianti e improvvise accensioni di colore «Per la freschezza della musica /un gatto nero /scivola giù da un albero» (*Serenata*), «Rossa verde azzurra gialla, /con un ventino di carità, /dalle gabbie unte la ventura /esce nel becco degli uccelli.» (*Festa*), «Ma l'improvviso e stridulo /singulto delle ranocchie /è una beffa senza quartiere /contro la mia tristezza.» (*Tramonto*). Anche da questo bestiario, più surrealista <sup>(11)</sup> che domestico, può generare lo scarto nel dimesso ordito della quotidianità, facendo già presagire le ricorrenti sospensioni nel fluire dell'esistenza, che il Pola maturo ridurrà a una sorta di intermittenza del cuore, espressa nei celebri versi: «L'amore, l'odio, i sensi traditori, /l'intuito, la memoria, l'amarezza, /la gioia che prorompe, il disinganno... /È sempre la vita che ricama sul telaio, /l'inquietante Penelope.» <sup>(12)</sup>.

E per formulare questo complesso disegno il poeta non ha che una «parola di sei lettere saltellanti/ come le agnelle dopo la mungitura, /che dall'alto sconquassi di paura/ l'anima brodolosa dei mercanti», come si legge nella poesia *Manifesto* con cui Pola si congeda dalla sua prima opera. La parola, rivelata solo alla fine del componimento, è naturalmente, poesia, dichiarazione di poetica ingenua e irridente e allo stesso tempo lettura parodizzata dei tanti manifesti prodotti nei primi decenni del Novecento dalle avanguardie, questo colorato e utopico *Manifesto*, sfiora temi ricorrenti e dibattuti da tanta poesia di inizio secolo.

<sup>(11)</sup> Sto pensando naturalmente al *Bestiaire* di G. Apollinaire, altra possibile parentela di Pola, di cui peraltro parla C. Betocchi, in una recensione al *Porto lucente* di Pola: «... trovo che assomiglia in qualche modo a quella di Apollinaire. Ha in fondo le stesse intenzioni spirituali, di cui trovo conferma in certi modi di esprimersi. C. BETOCCHI, *La poesia*, in «Avvenire d'Italia», 24 maggio 1959, p. 3.

<sup>(12)</sup> M. POLA, *L'amore, l'odio, i sensi traditori*, in *L'urogallo altrove*, Padova 1971.

Innanzitutto la radicale rimessa in questione dell'arte, che tanto ha appassionato i movimenti avanguardistici, viene qui riproposta nella variante desacralizzata della poesia come funambolica e clownesca minaccia alla logica economicistica, alla mercificazione del prodotto artistico, (la poesia deve sconfiggere di paura «l'anima brodolosa dei mercanti»), in sintonia con le tesi ufficiali dei dada o dei surrealisti e con una presa di distanza dalla concezione futurista dell'arte, fortemente pragmatica, che ne proclamava la consumabilità.

La poesia-manifesto di Pola può collegarsi, per analogia di funzione, ma con segno totalmente rovesciato, al *Commiato* ungarettiano al *Porto sepolto* (non a caso intitolato *Poesia* nell'edizione del '16): il discorso si aggira anche qui intorno al farsi del testo, all'ufficio della poesia; in entrambe le liriche i lemmi «poesia» e «parola» vengono fatti interagire, con la differenza che, mentre il giovane Ungaretti riconduce con forza l'atto poetico all'artefice: «Quando trovo/ in questo mio silenzio/ una parola/ scavata è nella mia vita/ come un abisso»<sup>(13)</sup>, Pola prende le distanze tra il divertito e l'ironico, dal suo primo prodotto poetico, riconoscendo alla «poesia» prima di tutto la consistenza oggettiva del suo significante, la sua materia verbale, «sei lettere saltellanti».

Quanto alle considerazioni di ordine formale, di stile, di metro, ho scelto per una campionatura, la prima poesia del *Gallo sul campanile*, perché, nella sua condizione di *incipit*, è sicuramente esemplare in una raccolta tanto preordinata:

*Tutti i giorni  
tutte le notti  
scrutano le abitazioni  
umane.  
Il loro cuore è la campana maggiore  
che ha una lunga corda di canapa  
per attaccarvi il campanaro.  
Quando viene la tempesta  
il vento li percuote  
nelle grandi occhiaie vuote  
e leviga loro la testa.  
Fermi come le sentinelle  
al portone d'un fortilizio,  
hanno per stemma gentilizio  
l'irrequieto gallo di bandone.*

<sup>(13)</sup> G. UNGARETTI, *Commiato*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, Milano 1969, p. 58. I corsivi sono miei.

La poesia *Campanili* assume infatti la valenza di modello, di un comportamento costante nelle scelte di ritmo e di stile dell'intera raccolta: i suoi quindici versi, divisi in tre quartine e un terzetto coprono tutta la tipologia della nostra tradizione metrica, con un'ampia escursione che va dal trisillabo all'endecasillabo ipermetro, e la tendenza a preferire scansioni piuttosto brevi, frante, alternate a sporadiche misure più lunghe. Anche per altri aspetti del metro possiamo considerare questa prima poesia come esemplare: per esempio la rima. Essa è totalmente assente dalle prime due strofe, compare nella tradizionale combinazione incrociata, nella terza (*tempesta: testa; percuote: vuote*) e nell'ultima con i due novenari baciati (*fortilizio: gentilizio*) al centro della quartina, oppure si fa più discreta, celandosi all'interno del verso (*cuore: maggiore; portone: bandone*). Il vuoto lasciato dalla rima è quasi sempre compensato dalla presenza di più sapienti e collaudate forme di corrispondenza fonica, come assonanze, consonanze, paragrammi, allitterazioni, sofisticata strumentazione ritmico-fonica che si dichiara immediatamente allineata con la pratica metrica primo-novecentesca. E ciò avviene soprattutto quando l'assenza di rima si accompagna come nella prima strofa di questa lirica, alla frantumazione del verso in misure brevi, che espongono in modo più evidente i legami fonici e di ritmo.

Vediamola nel dettaglio questa preziosa geometria di suoni: *giorni, notti, abitazioni*, in punta di verso, sono in relazione di assonanza tra loro e in più di rima imperfetta tra il primo e il terzo elemento; l'anafora fra i primi due versi coinvolge la formula grammaticale dell'intero sintagma, aggettivo+sostantivo, «tutti i giorni» «tutte le notti», con l'iterazione anche del medesimo modulo ritmico, facendo risaltare l'antitesi *giorni/notti*; gli aggettivi *tutti, tutte* sono allitteranti con *scrutano* che a sua volta assuona con *umane*. E il discorso potrebbe continuare nella seconda strofa, dove la rima interna *cuore:maggiore* rinvia in modo imperfetto anche a *loro* e a *corda*, e la forte relazione paronomastica tra *campana, canapa, campanaro* attrae nella propria orbita anche *attaccarvi*, lasciando che i rimanenti elementi linguistici della strofa, *una lunga*, siano perfettamente contenuti l'uno nell'altro. Insomma da questa fitta e suggestiva trama di isoritmie e iterazioni foniche nessun elemento rimane escluso, a dimostrazione che ci troviamo di fronte a un modo già raffinato di esordire, giocando direttamente la carta di una poesia esperta, sorvegliata con sapienza, e lucida nell'uso dei propri mezzi. Un modo antico che sicuramente Pola ha imparato dai grandi modelli della tradizione, da Petrarca per esempio, sulla cui linea sembra muoversi la scelta di un lessico medio ma selezionato, secondo una ristretta griglia, regolata sulla qualità del significante. «Di tipo petrarchesco» dice



Balduino «risultano infatti eccezioni a parte, non solo predilezioni tematiche e concezione stessa della poesia, ma anche qualità essenziali del linguaggio» (14).

Adeguando lo strumento espressivo e retorico alla propria visione della vicenda umana, Pola adotta una lingua media (Balduino parla di 'monostilismo') fatta di eleganza e di misura, che non penalizza il suo dettato. Anzi, proprio sullo sfondo di scelte linguistiche e stilistiche monocordi, che eleggono a modello la norma, riescono a emergere devianze, soprattutto in fatto di lessico, e tecnicismi metrici che mutano registro rispetto al contesto di base, producendo talvolta effetti di straniamento. Quanto al lessico, si tratta perlopiù di un vocabolario attinto dalla coinè poetica di primo Novecento, possibili frammenti di memoria dantesca, come *occhiaie*, mediati forse da Rebora o da Campana, o ripresa di veri e propri apax come *bandone*, che ha in poesia una sola occorrenza nel Govoni di *Fiale*, o ancora *fortilizio*, *cammelli*, *sciabola*, *brigante*, *abbaini spaccapietre*, quasi tutti in chiusura di verso. In qualche caso poi, il vocabolo insolito oltre a occupare la punta del verso viene messo in rima (*immondizie: blandizie; parola: lenzuola*) dimostrando un uso sapiente ed equilibrato della lezione crepuscolare.

Una voce particolarmente interessante che sembra avere la valenza di citazione più che di semplice recupero lessicale, è *l'Impossibile*, che usato con funzione di sostantivo e con tanto d'iniziale maiuscola potrebbe essere, e lo dico con la massima cautela, un prelievo diretto dal famoso manifesto del futurismo (1909): «Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile?», desublimato dal registro epico al contesto di parodia: «l'Impossibile» di Pola è infatti «quel vecchio sgangherato /vestito da buffone» (*Guasconata*) (15).

Sul piano del ritmo, particolarmente efficaci risultano le particolari corrispondenze tra sdruciole irrelate (*albero:musica; uomini:alberi; brivido:lampada*) che equivalgono a rima, secondo un'usuale convenzione della metrica italiana, rivitalizzata da Saba e da Montale. Nel complesso tuttavia le soluzioni formali ricercate da Pola tendono a non ostacolare il lettore, a facilitare il discorso poetico, nel segno di una elementarità e di una trasparenza di comunicazione, che sono la cifra di

(14) A. BALDUINO, *L'inquietante Penelope*, in M. Pola, *Cento poesie scelte 1936-1974*, Milano 1975, p. 179.

(15) Circa la figura del saltimbanco, ricorrente non solo nella poesia ma in generale nelle arti figurative, si veda J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, 1983 (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino 1991).

queste prime poesie e in generale della sua concezione del mestiere di poeta.

È in sostanza ciò che gli riconosce Biagio Marin in una lettera-recensione del '38, ancora inedita <sup>(16)</sup>, dove la lettura minuziosa del secondo libretto di Pola, è anticipata da una dichiarazione davvero rilevante: «Intanto ti devo una lode preliminare: che sei onesto. Scavi proprio nell'anima tua rocciosa. Non sei letterato, non contrabbandi l'intonazione, gli stati d'animo d'altri. Cerchi di cavare da te, da l'anima tua quel poco di poesia (poco o assai io non intendo ora di misurare!) che traspare».

Marin sta parlando del volumetto *Poesie*, pubblicato a due anni di distanza dal primo, due soli anni nei quali tuttavia il panorama poetico nazionale va modificando sensibilmente il proprio profilo. A partire anzitutto da quella Firenze, riportata alla ribalta della letteratura nazionale dall'esperienza solariana da poco conclusa, e che ospita, nello stesso anno 1938, il 'manifesto' dell'ermetismo, *Letteratura e vita*, di Carlo Bo, sulle pagine di «Frontespizio», e nell'arco del triennio successivo, tutte le maggiori prove ermetiche, dalle pagine critiche di Bo e di Macrì, a quelle poetiche, di Luzi, *Avvento notturno* ('40), di Gatto, *Poesie* ('41), di Parronchi, *I giorni sensibili* ('41), di Betocchi, *Altre poesie* ('39). Tutte nel nome prestigioso di Vallecchi, etichetta che dovrebbe essere anche per Pola il segno di una crescita, del passaggio nel circuito poetico nazionale più accreditato.

Sono due anni determinanti per la maturazione di futuri cambiamenti anche nella vita privata di Pola, come leggiamo in una sua dichiarazione: « Nel 1938 lasciai l'O.N.A.I.R. per assumere la direzione di una piccola tipografia, pensando di rendermi più indipendente, ma le cose non andarono molto bene... Ma il desiderio di migliorare le mie condizioni era più tenace che mai» <sup>(17)</sup>.

Già nel titolo, *Poesie*, così generico rispetto alla carica significativa ed evocativa del precedente, e nella compagine più disorganica di liriche, non raggruppate entro margini tematici evidenti, si scorgono i segni esteriori di una tensione verso strumenti più adeguati alle nuove urgenze di scrittura che hanno messo in discussione la compattezza compositiva evidente nel primo libro. Qui Pola aveva raggiunto la sua poesia per via di sottrazione: ne troviamo conferma allargando l'indagine ai primi campioni del suo noviziato poetico, consegnati alle pagine

<sup>(16)</sup> La lettera sarà pubblicata in appendice a questo intervento.

<sup>(17)</sup> L. SCANZANO, *Intervista a Marco Pola*, in *Marco Pola: uomo e poeta*, Trento 1988, pp. 6-7

di 'Poesia' <sup>(18)</sup>, e confrontando la ridondanza dei primi tre componenti <sup>(19)</sup>, con la misura frammentaria, quasi epigrammatica che adotta nelle poesie del *Gallo*.

Ora distende quella sua prima scrittura a volte contratta e reticente, in un passo sintattico più ampio e complesso, e in versi che perdono il battito franto, allungandosi più spesso nel canonico endecasillabo o superandolo. Lo scarto tra il congedo del primo libro e l'incipit del secondo, la poesia *Pregghiera*, è davvero notevole, e risalta a una prima lettura del testo, dove ci sorprende il *tu* d'apertura, cui il soggetto, si rivolge nella forma di un'allocuzione dall'attacco fortemente lirico: «Tu sai di me ch'io sono un vagabondo smarrito /in una delle terre innumerevoli /che girano nel tuo cielo così lontano /e così bello Dio, nelle sere stellate.» (*Pregghiera*). Nel dialogo, accanto all'interlocutore, prende forza e consistenza soprattutto il soggetto: l'io che nel *Gallo* abbiamo visto defilato, neutralizzato dal mondo delle cose, qui si rivela immediatamente parlante, colloquiale.

Pur nella varietà di queste prove, tra la riproposta di moduli ritmici e tematici già percorsi e il tentativo di trovare una pronuncia più personale, Pola è coerente nel resistere a patteggiamenti più o meno espliciti con le mode, e in sintonia semmai con altri grandi eccentrici come Saba o Betocchi. L'esperienza ermetica che si va consolidando alla fine del decennio non sembra segnarlo in modo sostanziale, «dai moduli tipici di quella scuola Pola fu e rimase toccato solo marginalmente, o per meglio dire solo per quel tanto che meglio poteva adeguarsi a una sua iniziale idea di 'poesia pura'» <sup>(20)</sup>, afferma Balduino precisando che gli stilemi caratterizzanti gli rimasero estranei.

Alla metafora analogica Pola preferisce il tradizionale ed esplicito paragone, introdotto dal *come*, senza sottoporre la propria lingua alle sottrazioni grammaticali e di senso che l'ermetismo andava sperimen-

---

<sup>(18)</sup> Pubblicazione del Sindacato fascista degli scrittori della Venezia tridentina, omonima e con analoghi intenti antologistici della marinettiana 'Poesia' che nel '12 raccolse per la prima volta le voci dei poeti futuristi. Fra i poeti trentini ci sono, accanto a Pola, Lionello Fiumi, Fortunato Depero, Augusto Goio, Raffaele Gadotti, Nedda Falzolgher, gruppo di amici questi ultimi con Borgogno e Gadler con cui Pola si ritrova nella famosa «casa sull'Adige» di Nedda a discutere di letteratura, di filosofia, di cultura e di vita, ma soprattutto del comune tirocinio poetico.

<sup>(19)</sup> Non sappiamo se siano le stesse che Pola legge nelle serate di poesia promosse, presumo con intenti di divulgazione culturale, dall'istituto fascista di cultura. La partecipazione di Pola a queste iniziative è documentata in una nota biografica spedita a Depero nel '37, in cui Pola cita tra i suoi titoli le serate di Trento, Rovereto, Bolzano.

<sup>(20)</sup> A. BALDUINO, *op. cit.*, p. 180, n. 6.

tando. Mi pare che veda bene Nunzio Carmeni quando afferma che l'aspetto di maggior rilievo di queste *Poesie* «è costituito dall'azione di una crisi di crescita, che può avere come effetto persino una particolare forma di abbassamento di qualità poetica» (21). Rispetto al sistema chiuso, in sé perfetto del *Gallo*, omogeneo anche nella resa poetica, la raccolta *Poesie* ha il pregio di costituirsi nel disequilibrio e di affrontare perciò anche i rischi di eventuali possibili cadute, in una tensione progettuale in cui si riscontrano riuscite e personali soluzioni.

La decisione di corredare il libro di un apparato iconografico, mi pare ascrivibile al proposito di distanziarsi dalla prima opera e allo stesso tempo di inaugurare un certo gusto per la preziosità della veste editoriale, che sarà una cifra costante dell'intera attività di Pola (22).

Il suo progetto si concretizza nell'incontro felice con l'allora ventiseienne Remo Wolf (23), solitario e appartato artista già incrociato sulle pagine della rivista *Poesia*, cui Pola affida il compito di illustrare il suo secondo libretto. I temi del libro suggeriscono a Wolf le undici xilografie, incise di bulino su legno di testa, con le quali incomincia un lungo sodalizio, umano e intellettuale, che li vedrà collaborare di nuovo quando nel '47, ai tavolini del Caffè degli Specchi, partirà ancora una volta da Pola l'iniziativa di raggruppare sotto la sua guida alcuni prestigiosi artisti trentini nell'associazione del «Cavallo azzurro» (24).

Sorprende la scarsa attenzione riservata alle incisioni, dai recensori del libro di Pola, che le segnalano piuttosto come gradevole elemento decorativo senza accennare a loro eventuali interferenze con il testo poetico. Unica eccezione l'appunto di Manlio Dazzi: «per il segno rapidamente inciso si direbbe che il Pola è amico della xilografia e ci si spiega dall'interno come abbia voluto associare alle sue liriche le xilografie di Remo Wolf» (25). Aggiungerà Carmeni che le illustrazioni sono la spia della «traducibilità grafica» delle liriche di Pola, «nelle quali persiste il gusto della rappresentazione realistica degli aspetti del

(21) N. CARMENI, *Marco Pola*, Trento 1980, p. 20.

(22) Un connubio non molto praticato, mi pare: tra i pochi casi noti ricordo l'edizione del '23 del *Porto sepolto*, impreziosita dai fregi di Francesco Gamba e il *Bestiaire* (1911) di G. Apollinaire, illustrato dalle incisioni di Raoul Dufy.

(23) Lo stesso Remo Wolf mi ha confermato queste notizie, con l'aggiunta di qualche particolare inedito, in una breve conversazione telefonica, gentilmente concessa nell'ottobre 2000.

(24) L'artista Cesarina Seppi, in occasione del mio intervento al convegno, ha ricordato che il nome dell'associazione è stato scelto da Iras Baldessari, in riferimento ovviamente al «Blauer Reiter» di Monaco.

(25) M. DAZZI, *Marco Pola*, in «Il Veneto», Padova, 9 agosto 1938.

paesaggio e degli eventi della natura» (26). Forse c'è anche di più se si considera che da entrambi il proprio lavoro creativo, di poeta e di incisore, è vissuto come un antico mestiere d'artigiano, che si misura con la materia, il legno o la lingua poetica, alla ricerca incessante di soluzioni obbedienti alla necessità di non ripetersi.

Lo stesso Pola confesserà in una intervista del '77 la fatica quotidiana di conquistare un mezzo espressivo non sempre dominato con efficacia: «dapprima scrivo le poesie a mano, poi le batto a macchina, perché non mi riesce di correggere la mia calligrafia... Penso che ogni poesia, dopo essere stata ideata, meditata, scritta a mano sia stata trascritta e ritrascritta almeno cinque o sei volte. Io non pubblico mai le cose che faccio in un anno ...i miei libri escono con delle date posteriori perché la poesia deve essere purificata fin dove è possibile...E deve essere immune da tutte le scorie, da tutte le cose inutili da tutti i fronzoli e gli orpelli che non servono a niente» (27).

Insomma Pola ha percorso la strada che Marin gli aveva raccomandato nel lontano '38, quando in quella lettera così proseguiva: «Sei sincero Pola. Leggendo i tuoi versi ancora pietrosi si sente l'onesto sforzo della sincerità. Pane scuro da contadini il tuo, ma che fa sangue. Se comparo nella memoria i primi tuoi versi a questi, trovo che hai scansato il grave pericolo delle preziosità, siano esse sensuali che intellettuali. Hai cercato di essere uomo semplicemente ma interamente uomo. Non lasciare mai più questa strada che è la maestra della poesia»

Nell'ultimo scorcio degli anni '40 forse è proprio questa 'poesia onesta' che a Pola rimane da seguire, a tal punto che piuttosto di tradire quel suo essere «interamente uomo», in anni che non a caso coincidono con gli eventi più tragici della storia nazionale, egli sceglie un silenzio doloroso, paziente e onesto, diciotto lunghi anni in cui il lavoro di scavo e decantazione, affinerà i suoi strumenti poetici, tanto da permettere al fine orecchio di Betocchi, di cogliere nella sua nuova stagione degli anni '50 «la cultura del cuore, la cultura dell'anima... il seme della poesia» (28).

(26) N. CARMENI, *op. cit.*, p. 19.

(27) L'intervista, rilasciata il 9 maggio 1977, si può leggere nella tesi di laurea di M.E. GOLLER, *Marco Pola e la poesia dialettale trentina e veneta*, A.A. 1976-77 (relatore ch.mo prof. L. Polato).

(28) C. BETOCCHI, *La poesia*, in «Avvenire d'Italia», 24 maggio 1959.

## APPENDICE

La lettera di Biagio Marin, che riproduco qui di seguito, mi è sembrata particolarmente degna di attenzione perché contiene una tempestiva, dettagliata e forse anche unica analisi del secondo volume di Pola, *Poesie*, con una rassegna dei numerosi testi che lo compongono.

Ringrazio particolarmente Maddalena Pola che, con sollecitudine, mi ha messo a disposizione la lettera e Gioiella Marin Englen per averne concessa la pubblicazione.

Gorizia, 9 giugno 1938

Caro Pola,

la tua cartolina e il tuo volumetto mi hanno trovato qua a Gorizia, dove vivacchio in attesa di lavoro, essendo disoccupato dal dicembre scorso.

A Grado m'hanno licenziato, perché ero loro 'troppo intelligente'. Avevo dato alla mia isola una poesia oltre che una ottima organizzazione turistica, ma avevo troppa autorità per l'Autorità, fatta da brava piccola gente. Per un anno intero ho subito le loro angherie, poi ho perduto i gangheri e ora sono a spasso. Sono del resto cose di questo mondo, contano solo per chi le subisce. E sarebbe facile riderci sopra se non si fosse poveri e non si avessero 7 persone a carico.

Dunque ho letto con interesse il tuo volumetto. Sei stato bravo. Hai lavorato seriamente scavando nella tua roccia e qualche fiore è pur spuntato.

Intanto ti devo una lode preliminare : che sei onesto. Scavi proprio nell'anima tua rocciosa. Non sei letterato, non contrabbandi l'intonazione, gli stati d'animo d'altri.

Cerchi di cavare da te, da l'anima tua quel poco di poesia (poco o assai io non intendo ora di misurare!) che traspare.

Sei sincero Pola. Leggendo i tuoi versi ancora pietrosi, si sente l'onesto sforzo della sincerità. Pane scuro da contadini il tuo, ma che fa sangue... Se comparo nella memoria i primi tuoi versi a questi, trovo che hai scansato il grave pericolo delle preziosità, siano esse sensuali che intellettuali. Hai cercato di essere uomo, semplicemente ma interamente uomo. Non lasciare più questa strada, che è la maestra della poesia.

Diffida d'ogni facilità. Anche di quella della riflessione, anche di quella umile della prosa.

Pola io ti scrivo, cuore in mano, solo per dirti il mio consentimento, ma stai attento che io non sono un critico.

Mi piace : la *Pregbiera* - anche se è così scabra. È come susina immatura, tanto è aspra. Ma si addenta e si succia volentieri. Non ci sono versi. C'è la poesia e mancano i versi. Meglio così! I versi verranno con la sapienza amorosa.

Per ora ti si sente troppo occupato a spremerti dalla terra viva:

«... pugni serrati e la bocca ridente,  
giovane lupo fuggito dalla tana»

Bellissimo. Pur che te li mantenga sani e forti quei denti, e che con quella bocca possa ridere a lungo.

Non mi piace: *Bianco*: (brutto titolo) un po' prosaico però stai attento. Il tono sentenzioso è pericoloso. La II strofe è cascante.

Mi piace il *Bivio*, anche se un poco enfatica.

*Uomo* mi piace: «... quando Dio giocando  
ti plasmò con la mano ariosa  
nella creta miracolosa  
e ti scagliò sul mondo».

bella anche la IV strofe. Peccato: questa poteva essere una lirica di grande afflato. L'attacco del primo verso era buono!

*Crepuscolo*: I e II strofa - belle! Peccato che la chiusa non sia rimasta in tono.

*Case*: bello l'attacco dei 2 primi versi. L'insistenza dell'enumerazione della II strofe non aggiunge niente(anzi) alla visione: «... case germogliate come un pugno di sementi...»

bella la strofa: tetti grigi inghirlandati

*Tu*: una bella poesia sciupata

*Sposa*: bella, bellissima. Caro Pola ti sono proprio vicino. Del mio giudizio te ne puoi infischiare, ma ti prego di accettare questa mia compartecipazione.

Quei giorni, che s'allungano e cantano come torrenti li vedo e li sento cantare. E quell'aria giovane e nervosa come una ragazzetta inquieta d'amore, pure la sento intorno e in bocca. Sono molto lieto Pola, per te!

Mi piace: *La Terra*

«Le tristezze sono morte  
la mano le interrò con le sementi»

Ma è tutta bella.

*Vita*: bello l'attacco: «per queste mie mani calde io ti ringrazio» ma quell'aggiunta: «la sera, il giorno» è troppo secca. Il resto mi piace

*Vino*: attento alla stonatura, alla forzatura! E sarebbe una buona cosa! Devi trovare la giusta misura.

*Avviso* - mi piace

*Notturmo* - buona la I, bella la II

*Sonno* - buona

*Osteria* altro componimento che come *Vino* è sciupato dalla forzatura. Le tre prime strofe sono belle, e forse bastavano. Pensaci.

*Alba*: è fresca, ma le immagini sono troppo elencate.

stagioni - bella la I strofa. L'ultimo verso non è nulla!

Ma ne hai fatta di strada Pola. Io no. Mi rallegro alla tua. La poesia chiede molta forza e molta castità e molto raccoglimento.

Io ho avuto un periodo di dissipazione in tutti i sensi, e ho scritto, ma cose sciapite. Me ne vergogno e quindi non ne parliamo.

Tu vigila su l'anima tua, se non vuoi che la tua vena s'impantani. Tu sei montanaro, o almeno di paese montanaro e sai cosa sia la roccia per l'acqua.

Addio Marco. Saluta cordialmente la tua amica Nedda, e ringraziala a nome mio per il saluto che volle mandarmi.

A te l'augurio di molto amore e di molta forza per contenerlo. Allora soltanto l'amore canta.

Cordialmente ti saluta

Biagio Marin

