

CINO PEDRELLI

## LIRICA DI LINO GUERRA

Ero a Lugo per qualche giorno alla fine dell'estate scorsa, e ne ho approfittato per visitare alcuno dei luoghi che ricordano Lino Guerra, e conversare di lui, col dott. Orlando Savioli, spirito aperto e sensibile, che ne custodisce vivissima la memoria, e ne ammira appassionatamente l'opera.

Ho visto il platano ai piedi del quale si tolse la vita, in quella lontana alba del maggio 1930. E' ad un punto dove il viale della stazione, ancora oggi scarsamente frequentato come tutte le strade della periferia, descrive un leggero gomito, e non lontana è una panchina. Sul tronco, a chiazze grige, brune e verdastre, ho cercato inutilmente la croce e le iniziali che egli stesso vi avrebbe inciso (1). L'albero, in questo venticinquennio, è cresciuto fino a diventare gigantesco, al pari di tutti gli altri del viale, e avrà certamente rinnovato più volte la sua scorza.

Ho visto la « castèina bièna ». Solitaria nella prima campagna, la si scorge dalla imboccatura di una viottola, e prima abbiamo incontrata la « cisulèina ». La solitudine e il silenzio che circondano la casa, chiusa e un poco misteriosa, possono avere una loro suggestione. Chiedo al mio accompagnatore se al fulcro di questa passeggiata, che fu tra le preferite di Guerra, vi fosse una ragazza: presenza invisibile e operante al centro di quella trama di desideri e di sogni e di malinconie che si intesse, così rustica e delicata insieme, nel componimento de *La castèina*. Mi dice di no, che non crede. Crede piuttosto ad una fantasticheria di solitario, suggerita dalla visione della casa e dall'atmosfera del luogo.

---

(1) LINO GUERRA, *Cante e poesie*, pubblicazione postuma a cura degli amici, con presentazione e note di F. Balilla Pratella, Lugo 1939 (II edizione), pp. 19-20.

Ho visto infine il piccolo cimitero di Zagonara, dove Guerra è sepolto. Il cancello arrugginito era chiuso, in quelle ore di primo pomeriggio: cosicchè la tomba di Lino dovetti cercarla con lo sguardo di tra le sbarre, nella direzione che il dott. Savioli mi indicava. E' quasi alla metà del campo, sulla sinistra. La lapide, un po' inclinata verso l'esterno, affonda il piede fra l'erba alta. Il tempo ha cancellato l'inchiostro delle lettere, e in distanza non si legge più nulla: nè il nome del sepolto, nè il verso che gli amici vi vollero scolpito, scelto fra i suoi a rappresentarlo davvero lapidariamente: « ché vivar l'è fadiga ch's-ciènta al spall ».

Lungo questo muretto, gli amici canterini della camerata lughese, al termine del funerale, intonarono, a guisa di congedo, *Nana de' cor*, la più alta forse fra le sue cante e le sue poesie: così consona alla circostanza, con quel desiderio accorato di tornare bambino, di ritrovare una nanna « ch'la s'fèga dsminghé e' mond ». Conoscevo questo particolare, che non è soltanto di cronaca, da una pagina lirica di Enzo, fratello di Lino, *L'ultma pasigeda* (2). Non sapevo — e me ne informava Savioli — della commozione che prese i canterini durante il canto, che a stento potè essere finito.

Il luogo — vigilato « a la spurtèla » da due pioppi incredibilmente rigogliosi ed aerei — è innocente e sereno, così vicino com'è alla natura ed alle creature più ingenuie, dimenticato quasi dagli uomini, e dimentico di essi.

E mentre ce ne tornavamo dalla visita a Zagonara, la mia mente era ferma a quella epigrafe ed a quel coro: sembrandomi cosa non priva di significato che gente semplice come questa avesse saputo, nell'occasione più alta ed impegnativa, ritrovare d'istinto le più belle e commosse zone per un ultimo incontro con Lino. Non c'era di mezzo soltanto la suggestione che porta con sè ogni morte tragica e pietosa; c'era di mezzo qualcosa di più: la suggestione che Guerra dovette esercitare da vivo su chi gli stava intorno; il senso, che egli dovette comunicare, di una personalità almeno « esterna » singolarmente ricca e generosa di sè.

A ripensarci, oggi, altri elementi mi confermano in quell'idea. Il fatto che gli amici abbiano sentito il dovere di pubblicare, subito dopo la morte, nel 1931, e poi, in seconda edizione, di nuovo nel 1939, le sue *Cante e poesie*: curate con tanto amore dal tipografo editore Ferretti. La prefazione, che a quella raccolta premise F. B. Pratella: importante non solo per le cose che dice (ed è la

---

(2) ENZO GUERRA, *E' belz di Piretta*, Viareggio 1951, pp. 74-79.

testimonianza più aperta di quella personalità « esterna » a cui accennavamo), ma anche per il calore e la spregiudicatezza, e in breve l'umanità, con cui le dice; ed è senz'altro la pagina più robusta fra quante io conosco del musicista scrittore, a cui non mancano talvolta brani di maniera. E poi le commosse rievocazioni, in prosa e in versi, del fratello Enzo (3): congeniale a Lino fino alla telepatia. E ancora il sonetto onirico di Aspromonte Neri: *Autou* (4). E il nostalgico ricordo di Spallicci, nelle quartine di *A Lugh* (5). Come si vede, una piccola, ma intensa letteratura. A cui deve aggiungersi il particolare *modo* come gli amici ricordano ancora oggi, nelle conversazioni, Lino Guerra: un modo che diresti geloso, vigile di una vigilanza armata, acerbo come se il distacco fosse di ieri.

Ma di Guerra era ricca e suggestiva soltanto la personalità « esterna »?

Chi prenda in mano il libretto dei suoi versi, e muova in cerca dei punti cedevoli per farvi irruzione, espugnerà certamente più d'una posizione.

E' vero: la produzione che Lino ha lasciato è quantitativamente assai scarsa: 400 versi, distribuiti in 16 componimenti, non tutti validi o non tutti importanti, formano una base normalmente ristretta per un giudizio, e più ancora per una consacrazione. E questa limitazione resterà, anche alla fine del nostro esame, fra le più concrete e resistenti.

E' anche vero che una impostazione quasi esclusivamente « canterina », come quella che informa l'opera di Guerra, non può non limitare in partenza quella piena libertà di movimenti — nell'invenzione, nei ritmi, nella frase — che è propria di ogni poesia più impegnata.

C'è di più. A Guerra fa difetto il mestiere; è là dove egli deve condurre la materia a riempire uno stampo metrico precostituito, gli manca non di rado l'esperienza e la malizia che sanno stuccare tutte le crepe, rendere nuovo e plausibile il discorso in ogni suo passaggio, restituire un suono pieno e vibrante anche ai punti dove il metallo è nato più sordo. E così, non di rado, le sue rime sono povere. Guardate il sonetto *Un gn'è piò religiöun!*:

---

(3) ENZO GUERRA, op. cit., pp. 74-79, 110-112, 268-293.

(4) ASPROMONTE NERI, *Furagg*, Lugo [1932], p. 10.

(5) ALDO SPALLICCI, *La Ciuzzetta*, Milano 1936, pp. 22-23.

tre versi delle quartine chiudono con la parola « zò », due delle terzine con la parola « piò », due altri delle terzine con la parola « tèra ». Guardate *La castêina biènca*, la cui ariosità è pure infastidita e impigrata da quella doppia rima in « ca' » che si rinnova ad ogni ritornello. O ricorre alle assonanze, in schemi metrici che non lo consentirebbero. O non esita ad allineare, nelle terzine di un sonetto (*Am vòj farmé!*) sei versi dall'unica rima. O rompe la metrica tradizionale del sonetto differenziando le rime della prima da quelle della seconda quartina. Ci lascia tre sonetti in tutto, e nessuno che rispetti la metrica consacrata dall'uso.

Altra volta non sono le rime ma è lo schema strofico che lo mette in difficoltà. Te ne accorgi da qualche riempitivo rimasto lì come in attesa di una soluzione migliore. Così nella seconda strofa di *E' chèn da carattöun*: « ...e quand ch' uj pé d'avé / d'avé nènca un pó 'd sé... », dove la ripetizione dell'inciso è pur pleonastica. Così, e più, in *L'autöun int e' giardêin*, costruito su di uno schema metrico di due strofe e ritornello, due strofe e ritornello: dove la quarta strofe ha una sostanza così rarefatta da sembrare del tutto posticcia: « D'autöun l'è sêmpr' acsè / e' nost giardêin, / de pu ch' a m' arcürd mè, / de pu da pznêin ».

Altra volta ancora è proprio il lavoro di lima che manca, applicato alla frase, al vocabolo nella frase. Così ne *La castêina biènca*: « Mè ai végh zò par che viól, / ch' l' è quési sol e' mi, / ch' uj guérda sol e' sól / ch' u s' elza e ch' va a durmì »: dove la parola *sol* ripetuta tre volte, e con due differenti significati, in due versi così brevi, diventa veramente un faticoso bisticcio.

Ancora: fra i sedici componimenti, taluno ha più importanza come documento morale che non come messaggio poetico. Così, o a me sembra, *Un gn'è piò religiöun!*, *E' carattöun di chèn*, *E' chèn da carattöun*, ed anche *Am vòj farmé!* Altri, d'occasione o addirittura su commissione, per quanto sviluppati con disinvoltura, non trovano la loro radice nel naturale « humus » di Lino: e sono *La fèsta de' vên* e *Cavêia campanêina*: la prima, una cantata scritta per la « Giornata del vino »; la seconda, su richiesta e per la musica del compositore Cremesini, come mi informa Savioli (ed è forse il solo componimento di Guerra che si accosti, per la tematica, a Spallicci, da cui pure anche Guerra ha preso l'avvio). Infine, *Un'étra par la fèsta de' vên*, che utilizza forse materiale di ricupero di *La fèsta de' vên*, scopre l'intimo dissidio fra l'ispirazione di fondo, essenzialmente solistica e pessimistica da un lato, e le sovrastrutture corali ed orgiastiche dall'altro.

Queste, a grandi linee, alcune delle trincee che potrebbero essere espugnate da chi muovesse verso il nostro poeta animato da spiriti distruttivi.

Ma ci sono, nella poesia di Guerra, delle posizioni chiave, che stanno più in alto, e che non possono essere distrutte. Vi sono dei lampi che illuminano d'improvviso la pagina con una intensità di luce che tarda poi a spegnersi nel chiuso dell'animo nostro. Vi sono aperture, così piane di linguaggio, eppur così cariche di pathos, che trovano riscontro solo nelle fiabe più belle della nostra infanzia.

Non si distrugge *Int una barchitêina*. Che cos'è *Int una barchitêina*? Un niente: un accenno di leggenda, ingenuo e arcaico, che pare giunto fino a noi affidato non già alla carta stampata, con tanto di nome e cognome dell'autore, ma alla tradizione orale che si continua da secoli, e reca il frutto senza che si ricordi l'albero. Un niente come *Noi andrem sulla riva del mare*. Ma — in entrambe le cante — chi potrebbe cancellare quel vasto, luminoso sfondo marino? Chi strappare i fili, così tenui eppur così resistenti, della svagata romantica vicenda? Oro e azzurro dominano e invadono tutto il quadro. Sconfinano l'uno nell'altro, l'azzurro sovrappaffatto dall'oro: oro di sole, oro di capelli, barbaglio di specchio, e lo specchio è ancora il sole. Poche parole, buttate là senza pretese, parte in dialetto parte in un italiano dialettale, al modo delle antiche cante popolari:

Int una barchitêina  
la va la va sul mar,  
l'è biônda e rizzulêina,  
la va a zarché l'amór.

Un disegno vago e impreciso, una sorte incompiuta. Ma c'è quel vasto, aperto respiro. C'è quel canto fidente di fanciulla che fa più grande la solitudine marina. E c'è quella vena appena percettibile d'incertezza e di tristezza, nel ritornello:

Salvéla vò,  
stèla divêina,  
s'la j'ha un distêin!

Come un'ombra che vela l'ultimo orizzonte, e fa più preziosa, più consapevole la speranza e l'attesa.

Non si distrugge *Invéran daparmè*. Anche se il secondo ritornello lascia un po' incerti, per la simmetria troppo meccanica

col primo, e per la tesi che si fa troppo scoperta, come pesa — non detta — la solitudine!

Di rugg i s'è sintì sò pr'e' camêin,  
che e' fugh da la paura u s'è aquacé;  
l'ha fat un gnêch, ... pu l'à turné a ciuché  
e' zucadêin.

E come carico di angoscia e sinistro di premonizione è questo sbattimento di ombre!

Una fiamêina a bêssa, ch'l'à dé 'd róss  
tra lôm e scur infêna int e' sufêtt,  
la m'ha mustré piò grand e' crucifêss,  
ch'l'è sóra a l'óss.

Gli è che ogni medaglia ha il suo rovescio. E quando abbiamo riconosciuto che un limite alla poesia di Lino Guerra deriva dalla sua impostazione « canterina », avremmo dovuto subito aggiungere che in quel limite, in quell'argine, è la sua maggior forza. E' la canta, fatta per i semplici, la canta fatta per gli uomini-bambini, al pari delle fiabe, che lo obbliga ad essere di una elementare chiarezza nelle immagini, nel linguaggio. E quando dovrà comunicarci cose profonde, o intensamente emotive, dovrà farlo, e lo farà, con la maggiore semplicità di mezzi.

Pensate a *Nana de' cor*. L'uomo è con la sua donna, abbracciato con lei. Ma non è, o non è più, l'abbraccio di due amanti. E' un abbandono casto, affrancato di ogni significato carnale. E' l'abbandono di un bambino sul grembo della madre, o, più esattamente, è il desiderio di un simile abbandono. Pensate a tutto questo, e alla estrema facilità con cui questo è realizzato:

— Cun e' mi pètt, acsè, cöuntra e' tu pètt,  
chè int e' tu cör a vòj sminghèr e' mi,  
ch'a vòj turné babil...

Non ci sfugga la testimonianza che di Lino fanciullo ci dà il fratello Enzo: Lino crebbe nell'amara persuasione (ingiustificata, ma non per questo meno amara) di non essere amato dalla mamma. E qui affiora, più potente che altrove, la nostalgia di quelle tenerezze, di quelle carezze, di quel conforto che gli mancarono. « Te 't ssi la mi babina e la mi nana », dice ad un punto: e sotto la parola *nana* si nasconde forse l'altra: l'altra simile nel suono e nel senso, ma per lui così gonfia di amarezza.

Una ninna-nanna: della donna all'uomo, della madre al bam-

bino. Ma una ninna-nanna che ha qualcosa, ad un tratto, della deposizione:

E tótt andè, int e' mônd,  
in zerca d'una nana,  
mó pròpi d'una nana  
ch'la s' fèga dsminghé e' mônd!

Una volta ancora, il miracolo si compie con singolare semplicità di mezzi. A cominciare dalle rime, ancora una volta ottenute con la ripetizione della parola. Ma quale forza, stavolta, nella ripetizione. Perchè la parola (*nana, mond*) trascolora sotto i nostri occhi, passando da un significato materiale ad uno simbolico, da un'accezione contingente ad una trascendente. E che rapidità in questo passaggio, realizzato col più comune (ma quanto saldo) degli incisi: « mo pròpi ».

Ninna-nanna reciproca. Perchè anche l'uomo culla la donna, e nella donna la bambina:

— Te 't ssi la mi babina e la mi nana;  
la tu manina sól la me sa di,  
ch'us pò turné babil...

In pochi, brevi versi, tutte queste situazioni, l'intrecciarsi, il trapassare di queste situazioni l'una nell'altra, senza che si avverta sforzo alcuno, fastidio alcuno.

Della *Castêina biênca* si è già detto, di passaggio; ma due cose vanno ancora notate. La prima: una « illuminazione » rara, ottenuta al solito con le parole più piane:

Mo quand che l'immarêja  
da Lugh la s' fa sinti,  
am sêint che l'anma mêja  
l'è póca da par li.

Ed è un altro segno della sua originalità intima, che non ha bisogno di stupefarci con la vistosità delle parole o delle immagini, ma che ci raggiunge tanto più profondamente quanto più coperte sono le vie per le quali si muove. « L'è poca da par li »: Guerra non si fa più grande, quando più vuole toccarci; semmai si fa più piccolo.

L'altra: la luce casta entro cui Lino sente la donna e la famiglia:

Castêina biênca  
amor in ca'?  
E chèn ins l'éra  
ch'e' béda a ca'.

Luce casta, delicata, e un po' accorata, che ritroviamo anche in *Fóla d'un cór*. La casa:

E la campèna de' mazdè la söuna,  
purtênd una gran fèsta dentr' e' cór;  
'na fèsta böuna, fèsta ch'l'è d'amór,  
ch'in tutt i còpp u j'è un camêin che fôma.

La ragazza:

E Mariuli la passa svelta e bèla,  
sóra a e' tapét ch'l'è avnù par lì da e' zil.  
Un mazz d'uviól, lighédi cun un fil,  
la m' dasè lì 'na prêmavira bèla!

E giacchè abbiamo accennato a qualche costante della poesia di Guerra, indichiamone un'altra: il dire le cose senza dirle. Tanto il poeta è posseduto, a volte, dal suo soggetto, che parla di esso senza nominarlo.

Così in *L'autöum int e' giardêin*:

S'e' móv un pó 'd rispír,  
us sêint un ciacarér...  
E pu t'li vi a calér  
a brêinch sóra ai sintir.

Parla delle foglie degli alberi. Ma cercheresti invano dove le abbia nominate.

Così in *Prêm suladein*: che porta la dedica « a mio padre convalescente ». E il padre convalescente lo sentiamo presente in tutta la poesia: circondato nella sua figura pallida e malferma da un'onda di affetto e di calore filiale, che si dilata in abbraccio a tutta l'umanità, altrettanto convalescente in questo solicello torpido che riapre (o sembra riaprire) tutte le speranze. Ma poi ti accorgi che il padre, nei versi, non è stato nominato affatto:

E' mônd l'è sté amalé,  
tant amalé l'è sté!...  
Mo incù?... E' pér acsè,  
ch'un l'épa da savé!

Si è parlato fin qui dei componimenti di prevalente interesse lirico: i soli che veramente potessero darci la figura e la misura di Lino poeta. Ma Lino poeta è tutt'uno con Lino uomo: e a noi stanno a cuore dunque anche i componimenti dell'altro gruppo, a cui abbiamo riconosciuto un interesse prevalentemente morale.

Come si inseriscono e si inquadrano, quelle testimonianze, nella biografia di Lino?

Pratella, nella citata prefazione alle *Cante e poesie*, sembra ricondurre il suicidio di Lino soprattutto alla sua impossibilità di piegarsi e adattarsi alla dura legge del lavoro che governa gli uomini.

Enzo, in un saggio che sembra scritto da un psicanalista, ci accompagna, per passaggi remoti e segreti, che solo un familiare poteva conoscere, a ritrovare cause più lontane, che corrupero fin dall'infanzia, alla radice, ogni spinta vitale di Lino: la persuasione che la madre non lo amasse, accompagnata ad un senso di inferiorità fisica e persino intellettuale rispetto ai coetanei.

Indubbiamente, chi tenga presente l'atteggiamento « anarchico » di *Un gn'è piò religiöun!*, di *E' carattöun di chèn*, di *E' chèn da carattöun*, scopre in Guerra la presenza di crepacci più profondi, che non sia l'insofferenza di ogni pratica disciplina, scavati a dividerlo e isolarlo dalla società che lo circonda. Egli non può consentire che si abbatta una pianta, cioè che si uccida una creatura, per vantaggio dell'uomo; come non può consentire che si tragga oggi in prigionia, e domani forse a morte, un cane che nessuna colpa ha, se non quella di non avere padrone:

Mo' i ragazzùl i ziga « tuss » a e' chèn,  
i ziga « dai a e' boja »..., chè in è böun  
'd capì, che a fé de mél us fèga e' bèn!

Posto al bivio, Lino ripudia l'uomo e si accompagna alla pianta, all'animale; ripudia la società coi suoi assassini organizzati, coi suoi sfruttamenti scientifici (sovviene il Lorca di *New-York: oficina y denuncia*: solo che Guerra, ovviamente, è lineare, sobrio e composto, Lorca oscuro, affollato e invasato), con le sue « fazz da dvér, ch'an sènt la cumpassiöun », e sceglie la natura. Tanto davvicino vive il dramma del cane randagio (*E' chèn da carattöun*), che finisce per erigerlo, con grottesco, sconcertante sarcasmo, a simbolo di sè, della propria solitudine vagabonda, della propria miserevole e superba libertà.

Anarchia, si è detto: parola equivoca che va chiarita nel caso nostro. Poichè Guerra non ad un generale disordine aspira, bensì ad un ordine libero e supremo, che affratelli e renda felici tutti i viventi. Un ordine che visibilmente non è di questo mondo.

Dov'è infatti la felicità? Eccola:

Un chè' us è laminté int e' fônd 'd la nôtt,  
la zvétta l'ha canté dènt un camêin,  
int una cônla l'ha pianzù un babêin  
e tôtt us è amurté int e' bur 'd la nôtt,

Par una stré 'd silènzi sènza fêin  
e' mônd us è smari, us è farmé;...  
mè a j'ho sinti ch'a viv sol daparmè  
int un campsènt avért, ch'un ha cunfêin.

Sono le quartine di *Am vôj farmé!* Ed è l'annuncio, diremmo quasi, della sua ultima notte, della sua ultima passeggiata notturna. E non importa molto, in questa sede, se il componimento non solleva il nostro animo nelle sfere della più commossa poesia, che pur conosciamo accessibili a questo autore, per lo scenario che può sembrare derivato, e non è, da qualche lugubre ballata nor-dica.

Le ultime, tristi voci del creato lo hanno salutato. Ed ora il mondo non è che un cimitero immerso nell'oscurità, intorno a lui unico sopravvissuto. (Un ben tragico, impressionante documento, questo di un uomo che vede la sua situazione esattamente come in una negativa, la quale fa bianco il nero e nero il bianco, vede sè stesso unico vivo in mezzo ai morti, mentre egli solo sta per morire, fra una moltitudine che continuerà a brulicargli intorno indifferente e ignara.) Tornerà il giorno, la luce? E seppur tornerà, a che muoversi ancora? Forse, la vita, soltanto questo è: un viaggio senza scopo, che si compie sospinti dalla fallace speranza di trovare uno scopo domani.

La parabola, che era nata nella luminosità dorata e canora di *Int una barchitêina*, sta per concludersi tra queste silenziose larve notturne. L'ombra leggera che velava l'orizzonte è salita ad annerire tutto il cielo.

Ma lasciamo Lino poeta minore (minore di risultati, non certo di intenzioni) e torniamo al poeta maggiore.

Quale il posto che gli spetterà, in un panorama della poesia romagnola che oggi non esiste, ma che domani qualcuno dovrà pur tracciare? Un posto, per necessità di cose, non vasto; perchè giustizia vuole che si guardi, per valutare l'importanza di un artista, non soltanto alla qualità, ma anche alla quantità del suo lavoro. Ma un posto, questo sì, fra i più alti, per aver egli saputo trarre dal suo strumento suoni così puri, e intensi, e lungamente vibranti nell'animo di chi li ascolta.

E sarà il posto del primo — in ordine di tempo — poeta lirico nostro: poichè Stecchetti è un satirico, Spallicci, nel suo nucleo centrale, un georgico, mentre Tonino Guerra fluttua fra umorismo ed esistenzialismo.

Andrà a collocarsi accanto a lui il fratello Enzo, a cui Lino avrà aperto e segnato la strada: maggiore di Lino per esperienza tecnica e per copia di opere; pari, io penso, per favolosità di immagini, intensità di accento, immediatezza di linguaggio: come quegli che, nato congeniale a Lino, crebbe sotto il segno dello stesso dolore.

Dicembre 1954.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Di L. G. trovo *Int una barchitèina* già raccolta nel canzoniere dei *Canterini romagnoli* (seconda edizione), edito a cura della Società dei Canterini Forlivesi, Forlì 1926, pp. 78-79; è preceduta da un breve cenno introduttivo, dettato certamente da Aldo Spallicci.

Altra bibliografia: F. B. PRATELLA, *Romagna intima*, Lugo 1934, pagine 25 e 27; MARIA SPALLICCI, *La poesia dialettale romagnola*, Forlì 1953, pp. 143-145; e *Poesia dialettale del Novecento* a cura di MARIO DELL'ARCO e PIER PAOLO PASOLINI, Introduzione di P. P. Pasolini, Parma 1952, p. XCII.