



**Sergio Vatteroni**  
**Un'antologia d'autore. Nota su Figuræ di  
Ida Vallerugo**

**Parole chiave:** Ida Vallerugo, Poesia friulana, Antologia

**Keywords:** Ida Vallerugo, Friulian poetry, Anthology

**Contenuto in:** Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin

**Curatore:** Alessandra Ferraro

**Editore:** Forum

**Luogo di pubblicazione:** Udine

**Anno di pubblicazione:** 2015

**Collana:** Tracce. Itinerari di ricerca/Area umanistica e della formazione

**ISBN:** 978-88-8420-914-6

**ISBN:** 978-88-3283-053-8 (versione digitale)

**Pagine:** 123-132

**DOI:** 10.4424/978-88-8420-914-6-14

**Per citare:** Sergio Vatteroni, «Un'antologia d'autore. Nota su Figuræ di Ida Vallerugo», in Alessandra Ferraro (a cura di), *Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin*, Udine, Forum, 2015, pp. 123-132

**Url:** <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/tracce/dal-friuli-alle-americhe/un2019antologia-d2019autore-nota-su-figuræ-di-ida>

## UN'ANTOLOGIA D'AUTORE. NOTA SU *FIGURÆ* DI IDA VALLERUGO

*Sergio Vatteroni*

*I morti parleranno, gemeranno gli antri,  
la poesia parlerà.*  
Franco Fortini

A quattro anni dalla prima raccolta friulana di Ida Vallerugo, *Maa Onda*, in occasione dell'anniversario delle nozze dei genitori, esce nel 2001 la plaquette *Figuræ*. Come informa la 'Nota biografica' finale, «*Figuræ* è stata tratta dalla più ampia raccolta inedita, *Mistral*, dei primi anni Ottanta»<sup>1</sup>, raccolta che sarà pubblicata soltanto nel 2010. *Figuræ* si deve considerare allora un'antologia d'autore, costruita dalla Vallerugo scegliendo diciotto liriche delle ottantacinque che formano *Mistral*; un'antologia particolare però, perché, a differenza di altre antologie d'autore<sup>2</sup>, precede l'opera antologizzata, di cui costituisce dunque l'annuncio. Ora che l'opera maggiore è uscita, l'interesse di *Figuræ* consiste proprio nel suo carattere antologico, potendosi cogliere il senso della raccoltina nella scelta operata dall'Autrice, non solo di ciò che vi entra ma anche, dopo la pubblicazione di *Mistral*, di ciò che ne resta fuori<sup>3</sup>. Un primo dato interessante riguarda la successione dei testi, completamente diversa da quella che si ritroverà poi in *Mistral*, con la sola eccezione di tre poesie, due delle quali formano un dittico, "Mâri fra li ondi" e "Pâri fra li ondi", in entrambe le raccolte preceduto da "Lândri". Inoltre, in entrambe il testo finale è "Pofâvri", mentre "Côru par i nuvis", che chiude la prima parte di *Mistral*, non si trova a metà di

<sup>1</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, Sequals, Circolo Culturale di Meduno, 2001, p. 58.

<sup>2</sup> Il lavoro più recente su un'antologia d'autore è quello di Fabio Barberini, *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, Roma, Aracne, 2012.

<sup>3</sup> Questo doppio tipo di selezione è sottolineato sia da Roberto Antonelli ("L'antologia, il tempo e la memoria", *Critica del testo*, 2, 1, 1999, pp. vii-xii), che da Alberto Asor Rosa ("Sulle Antologie poetiche del Novecento italiano", *Ibid.*, pp. 323-339).

*Figuræ*, ma un poco spostato in avanti, all'undicesimo posto, prima di "Lând-ri". Un altro dato non privo di interesse, come si vedrà nel séguito, è il fatto che l'antologia è aperta da "Poeta", che occupa il cinquantaquattresimo posto nella raccolta maggiore. Poiché questa è uscita diversi anni dopo *Figuræ*, non possiamo sapere se il montaggio dei testi che la compongono preceda o segua la raccoltina che ne costituisce l'annuncio.

Le differenze tra le due raccolte maggiori sono notevoli. Innanzitutto, *Mistral* dismette la forma-canzoniere che era caratteristica di *Maa Onda*<sup>4</sup>; di conseguenza viene meno anche l'aspetto diegetico, che di quella forma era il portato: da una situazione iniziale bloccata, in cui il dialogo con la Maa, la nonna morta, risulta impossibile, fino all'affiorare della voce della Maa, e alla 'soluzione' finale. In "Neif", seconda poesia della raccolta, la Maa è «muarta»<sup>5</sup>, e questa morte è ciò che spinge l'Autrice a tornare a scrivere poesia; in "Côru mut" è «indurmindida rôsa»<sup>6</sup>, mentre "Gjelusia", settima della raccolta, dice che le parole che la Maa scambia ora col marito morto «qui non arrivano» («e perauli a ti dîs che chî a na rîvin»<sup>7</sup>). Nel séguito, in "La vêgla", l'affiorare della voce della Maa è preceduto dall'enunciazione del dubbio se la morte sia sonno, una situazione di margine che verrà condivisa anche dalla voce narrante e renderà così possibile il dialogo. Le domande che ora la voce che dice 'io' può rivolgere alla nonna riguardano proprio la possibilità di un rapporto tra i vivi e i morti, sotto il segno del sogno, e sotto lo stesso segno si pone la prima risposta della Maa, come quella che fonda infine il dialogo: «Al è dut un sum» (È tutto un sogno)<sup>8</sup>.

Con l'abbandono della forma-canzoniere, viene meno in *Mistral* anche un'altra caratteristica della prima raccolta, la fitta trama di rimandi e riprese da testo a testo, un dialogismo interno che accompagna e sottolinea il dialogo più volte tentato e più volte negato tra l'Autrice e la Maa, un dialogo che rappresenta, di fronte all'*impasse* psicologico ed esistenziale dovuto alla perdita, le molte facce di un lavoro di elaborazione del lutto, cioè un fatto per sé dinamico. Momento centrale di questo lavoro è l'opposto movimento che porta le due voci a convergere verso lo stato di margine in cui il dialogo è reso possibile. Il movimento di convergenza non è altro che la partecipazione del morto alla condizione dei vivi e la partecipazione del vivo alla condizione dei morti, una tecnica di protezione dalla crisi del cordoglio e strumento di fondazione di un

<sup>4</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, Montereale Valcellina, I quaderni del Menocchio, 1997. Mi permetto di rinviare a: Sergio Vatteroni, "Per Ida Vallerugo: *Maa Onda*", *Ce fastu?*, 79, 1 (2003), pp. 131-153.

<sup>5</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>8</sup> "Dimi", *Ibid.*, p. 55.

nuovo equilibrio, se è vero che, come dice De Martino, il lavoro del lutto ha la funzione di «far morire i nostri morti in noi»<sup>9</sup>.

L'interpretazione della prima raccolta come la ricerca di un distacco dalla Maa piuttosto che il suo contrario (cioè un legame che si vuole nonostante tutto affermare: «No stâmi lassâ» [Non lasciarmi] dice l'Autrice in “La cèna”<sup>10</sup>) è confermata dallo svolgimento narrativo dell'insieme delle poesie: il dialogo, cercato nella prima sezione e trovato nella seconda, è infine negato nella terza: le voci dei morti sono ora solo rumori, voci che arrivano da muri sigillati (“Gjacheta streta”), ed è significativo che proprio in “Gjacheta streta” sia ripreso il motivo del vivere nonostante tutto, attraverso la ripetizione di un sintagma, «cuan che il vîvi a plâs» (quando il vivere piace)<sup>11</sup>, già presente tanto nella prima sezione (“Il revòl”) che nella seconda (“Nùvuli”). Di fronte all'affermazione della vita sta l'esigenza dello scioglimento del legame con il proprio passato, interpretata attraverso il motivo mitico e biblico del non voltarsi indietro<sup>12</sup>. I morti ritornano, ma non c'è dialogo con loro, perché, dice la voce che parla in prima persona, «non mi giro, che restino» (“Lûs ta la tenda”: «A son uchì ma i na mi vòlti, c'a rêstin»<sup>13</sup>). Ai morti non resta che tornarsene al loro buio (“scûr”), a loro volta senza voltarsi indietro. «Altrimenti si muore» («E quan c'a tôrnin plan al sio scûr | jo i lu sai, a na si gîrin. Se no a si mour»<sup>14</sup>). Se alla fine della prima raccolta il lavoro del cordoglio è concluso e, per così dire, si sono fatti morire in noi i nostri morti, ciò non significa che sia venuto meno il pensiero della fine, significativamente espresso attraverso alcune delle caratteristiche che identificano il vissuto di fine del mondo come è descritto da De Martino<sup>15</sup>: derealizzazione, cioè perdita della relazione reciproca tra uomo e mondo, per cui tutto appare irrelato (“La lûs generâl”: «In me ogni interés, ogni fâ | a son da massa timp come distacâs | ognun par cont siô»<sup>16</sup>); depersonalizzazione, cioè perdita del proprio essere, del sentimento dell'io, che manca col venir meno del vecchio mondo contadino della Maa, in cui «tutto doveva essere fatto»: «Jo i na soi pì jo, Mâri»<sup>17</sup>.

<sup>9</sup> Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Introduzione di Clara Gallini, Torino, Bollati, 2000, p. 9.

<sup>10</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 61.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>12</sup> Lucio Lombardi Satriani, Mariano Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 181.

<sup>13</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 139.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Clara Gallini (ed.), Introduzione di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2002, pp. 91-92.

<sup>16</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 183.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

Il nesso che lega la morte della Maa alla perdita del mondo contadino è del resto esplicitato chiaramente dalla stessa Vallerugo in una lunga e articolata dichiarazione pubblicata nel 1991<sup>18</sup>, importante anche perché vi sono chiariti i motivi della scelta del friulano poetico, avvenuta «naturalmente» dopo la morte della Maa. Niente di simile a un ritorno al friulano come lingua dell'infanzia e degli affetti familiari, o anche come «regresso lungo i gradi dell'essere», secondo una celebre formula di Pasolini; va invece sottolineata l'estrema complessità di questo 'naturale' imporsi del dialetto, da collegare a una breve poesia della prima parte di *Maa Onda*, "La distanca". In questo testo l'estraneità del friulano come lingua per la poesia<sup>19</sup> si declina in una sorta di presa di distanza da questo stesso mezzo linguistico, la sola lingua che permetta di 'dire' della Maa, una «lengua c'a mour»<sup>20</sup>, dunque lingua morta, per i morti, dei morti e del mondo contadino che essi hanno lasciato. «Dire di te» ("dîsi di te")<sup>21</sup> in friulano è dunque prendere le distanze<sup>22</sup>; «sol cussì i pos dîti» (solo così io posso dirti)<sup>23</sup>; e prendere le distanze significa in sostanza usare una lingua inattuale, una operazione, questa, che provoca dolore («Il dolour, Mâri, da dîsi di nô | in una lenga c'a mour»<sup>24</sup>). Come l'intera prima raccolta si identifica col doloroso lavoro dell'elaborazione del lutto, così l'utilizzo del friulano, la sua 'necessità', si identifica con la soluzione 'culturale' di una crisi, col 'portare via' (o portare alla luce, che è la stessa cosa) il vecchio mondo. Funzionale a questo processo è la «lingua che muore», contigua in essenza ai morti che si devono e si vogliono far morire in noi: allo stesso modo, occorre che anche *quella lingua* sia fatta morire in noi perché sia possibile la soluzione della crisi<sup>25</sup>. Questo non significa che il friulano sia oggetto di una elaborazione del lutto: il friulano torna in *Figuræ* e in *Mistral* con altre funzioni e con una soluzione di continuità rispetto a *Maa Onda*, mediato, come vedremo, dalla lingua morta dei trovatori provenzali (al "Côru mut" di *Maa Onda* risponde in *Figuræ* il "Côru par i nuvîs": «Dùcjus vuè a végnin cjantant | l'amour gentil in chê la lenga muârta provenzâl furlana»<sup>26</sup>).

<sup>18</sup> Cfr. Sergio Vatteroni, "Per Ida Vallerugo...", cit., p. 149.

<sup>19</sup> Perché il friulano è pur sempre lingua materna, come ricorda l'Autrice nella citata dichiarazione del 1991 (e cfr. anche la nota in calce a "Cemout si fâse", in Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 40).

<sup>20</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 47.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Come esplicita l'Autrice in una nota in calce al testo: «Il dire in poesia è, per me, anche distanziare» (Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 46).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Sergio Vatteroni, "Per Ida Vallerugo...", cit., p. 151.

<sup>26</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, cit., p. 36.

Alla perdita della forma-canzoniere e del suo dialogismo interno si accompagna in *Mistral* una maggior vicinanza alla tradizione. Rispetto al discorso circolare, chiuso, di *Maa Onda*, che non prevedeva alcuna allusione, neppure inconscia, a padri o fratelli, l'apertura di *Mistral* si registra fino dal titolo della raccolta, poiché 'mistral' è sì il nome di un vento, ma è propriamente il vento della Provenza, e 'Provenza' è anche il titolo della prima delle due parti di cui si compone il libro. Niente a che vedere, beninteso, con il mito pasoliniano delle origini romanze, con il Friuli come Provenza dello spirito, luogo senza tempo separato dal mondo (l'ultima poesia del *Testament Coràn* si intitola significativamente "Viers Pordenon e il mont"); qui il 'mont' è ben presente (è nominato almeno in una trentina di poesie), non è più il vecchio mondo contadino 'portato via' dalla soluzione della crisi di *Maa Onda*, e diventa persino un interlocutore dell'io ("Denant il mont", seconda poesia della raccolta, ma forse prima, dato il carattere liminare di "Theo", stampata in corsivo). La Provenza è una parte di questo mondo, luogo certo d'elezione, speculare al Friuli<sup>27</sup>, ma luogo reale con il suo paesaggio, con i cavalli che corrono per il delta del Rodano ("Libertât": «su la linia dal mâr i cjavài a còrin || indulà ch'a nas la vita, in âghi | ch'a splùmin cunfundùdi, ch'a san la veretât»<sup>28</sup>), le sue città (Arles) e i loro abitanti (Vincent), e soprattutto con il suo vento, il *mistral*, che attraversa tutta la raccolta. Il vento ha qui uno statuto ambiguo: è foriero di vita, come in tanta poesia del Novecento (si pensi a Montale, "In limine": «Godì se il vento ch'entra nel pomario | vi rimena l'ondata della vita»; o a Sereni, "Il piatto piange": «[...] Ma dove c'è rifiuti | dice uno allarmandosi, c'è vita – e | un colpo di vento tra pareti e porte | con la disperazione che negando assevera | (non è una bisca questa non un bordello questa casa onorata) | spazzerà le carte una voce di vento»), ma è anche «vento di morte» ("Cor, om vueit, cor": «Cor, om vueit, cor | fin a li ûltimi cjasi puârta il vint di muart | ch'a ti puârt-a...»<sup>29</sup>).

E questo della morte è certo il tema dominante della raccolta, declinato secondo varie modalità, come quella della tomba (il tema del camminare sopra le tombe, o le tombe «che non mi lasciano maledirti!»<sup>30</sup>), delle ombre, del viverci come morto o dell'indistinzione o sostanziale uguaglianza di morte e vita («Ca

<sup>27</sup> Cfr. la nota a "Passant di not": «Vincent Van Gogh, raffigurato mentre cammina di notte per le strade di Meduno, come se si trovasse ad Arles [...]» (Ida Vallerugo, *Mistral*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2010, p. 217).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 177.

e là, compagn»<sup>31</sup>; «Ma vîs e muàrs a son ducjus davour i vêris | a vuardâ...»<sup>32</sup>; «Vîs o muars al è lostès»<sup>33</sup>), dei morti che non sanno o non vogliono abbandonare la vita (ad es. “Mê bieli ombri”), o che parlano, come nel Sereni degli *Strumenti umani* (ad es. “Giuiadòurs”: «E i volevi ’na vous prima dal sum. [...] “Vinci” a vòsin i muàrs e li morèni intôr»<sup>34</sup>, da confrontare con “Sopra un’immagine sepolcrale”: «O dormiente, che cosa è sonno? Il sonno...»<sup>35</sup> o “La spiaggia”: «I morti non è quel che di giorno | in giorno va sprecato [...] Non | dubitare, – m’investe della sua forza il mare – | parleranno»<sup>36</sup>). Il tema mortuario porta con sé alcune immagini luttuose, come quella, consacrata dalla tradizione, delle mosche che muoiono ai vetri, così in “Viagiatur”: «Moscj sfiniti ai vêris | pal freit a na son inmò muârta, a restaràn i vêris» (Mosche sfinite ai vetri per il freddo non sono morte, resteranno i vetri)<sup>37</sup>, e in “Frut garp”: «fra pôc ’na moscja, una, dôs, tre | a è simpri cuâlchi moscja sul pavimint | che sot la tenda a è muarta ai vêris»<sup>38</sup>. L’immagine mortuaria delle mosche (o degli uccelli o del calabrone) ai vetri è evidente almeno dalle *Odi barbare* di Carducci (“Nevicata”): «Picchiano uccelli raminghi a’ vetri appannati: gli amici | spiriti reduci son, guardano e chiamano a me»<sup>39</sup>; torna in Gozzano (“Della testa di morto”), ma soprattutto in Pascoli, nelle *Myricae* (“Il nunzio”): «[...] Mi desta | quel murmure ai vetri. | Che brontoli, o bombo? [...] Ma insiste profondo, | solingo smarrito, | quel lugubre rombo»<sup>40</sup>, nei *Nuovi poemetti* (“La vendemmia”), sul bambino che morirà: «S’è desto? Nulla. Qualche mosca intorno | ai vetri... Alzavo il velo della culla»<sup>41</sup>, e ancora nei *Canti di Castelvecchio* (“La servetta di monte”): «Tutto pende tacito e tetro. | E non ode che qualche mosca | che d’un tratto ronza ad un vetro»<sup>42</sup>. Per una sorta di vischiosità l’immagine delle mosche ai vetri trascina nel campo del luttuoso anche le numerose occorrenze, distribuite lungo tutto il libro, dello stare ai vetri, del guardare ai vetri

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>35</sup> Vittorio Sereni, *Poesie*, Dante Isella (ed.), Milano, Mondadori, 1995, p. 168.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>37</sup> Ida Vallerugo, *Mistral*, cit., pp. 22-23.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>39</sup> Giosuè Carducci, *Tutte le poesie*, Pietro Gibellini (ed.). Note di Marina Salvini, Roma, Newton Compton, 2006, p. 515.

<sup>40</sup> Giovanni Pascoli, *Poesie*, Augusto Vicinelli (ed.), 4 voll., Milano, Mondadori, 1968, I, p. 20.

<sup>41</sup> *Ibid.*, II, p. 465 (la citazione a p. 471)

<sup>42</sup> *Ibid.*, II, p. 469. E cfr. ancora «Ricordo la farfalla ch’era entrata | dai vetri schiusi nella sera fumida», in “Vecchi versi” (*Le occasioni*) di Montale (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (ed.), Milano, Mondadori, 1984, p. 115).



(ma l'Autrice, in nota, è esplicita: «I vetri rappresentano “una finta via d'uscita” [...]»<sup>43</sup>), come il già citato «Ma vîs e muàrs a son ducjus davour i vêris | a vuardâ...» («Ôlmi»<sup>44</sup>), oppure «[...] ai vuardât | snot ai vêris li vuêstri lûs uchi inmò impiadi || spierdûs segnaî dai vîs a nô tal scûr...» («Sibila»: ho guardato stanotte ai vetri le vostre luci qui ancora accese sperduti segnali dei vivi a noi nel buio...)<sup>45</sup>, e ancora più chiaramente in “Ma forç a plouf in Cornovaglia”: «Mûsi di là da la strada ai vêris | a vuârdin me chi iu vuârdi ai vêris. Spêtros!» (Facce di là dalla strada ai vetri guardano me che guardo ai vetri. Spettri!)<sup>46</sup>.

Non consentendo l'assetto 'a diario' uno svolgimento con relativa soluzione, le vie d'uscita sono episodicamente affidate a personaggi femminili, Anna, Eva, Ida, ai giovani, all'amore, a un amuleto come una pietra di fiume, oppure ancora, significativamente, ai limoni, scoperta tessera montaliana: «Slungjâ la man a memoria | come ch'i tu fasèvi tu in chei bûs dal mûr segrès savûs | e scuprî il limon [...] slungjâssi in una sfêsa | in un lândri e scuprî un limon» (“Amour di me”: Allungare la mano a memoria come facevi tu in quegli incavi nel muro segreti saputi e scoprire il limone [...] allungarsi in una fessura in una caverna, e scoprire il limone)<sup>47</sup>.

La selezione dei testi di *Figuræ* modifica parzialmente questo quadro. Data l'occasione della plaquette, che l'Autrice dedica ai genitori nell'anniversario del loro matrimonio, risulta scontata l'inclusione sia di “Côru par i nuvîs”, sia del bellissimo dittico “Mâri fra li ondi” e “Pâri fra li ondi”; meno scontata l'apertura con un testo 'foscoliano'<sup>48</sup> come “Poeta”, che orienta già la raccolta in

<sup>43</sup> Ida Vallerugo, *Mistral*, cit., p. 214.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 138. Cfr., ad es., anche “A sofla”: «[...] E vuardâ ai vêris. | Imagjnâ normâl ce che tal vint a si stuarç» (E guardare ai vetri. Immaginare normale ciò che nel vento si torce), p. 46; “Temporâl in Provenza”: «I vuardi ai vêris il temporâl sul mont», p. 84. Chiaramente mortuaria è anche l'immagine della sabbia in bocca (“A sofla”), del mangiare la sabbia (“Stassion Davide”), o della sabbia che cade dagli occhi (“Dea erotica”), da confrontare con un passo di “Poesia in forma di rosa” (nella raccolta dallo stesso titolo) di Pasolini: «È finita: bestemmiare, suicidarsi, | il sole di fiume di Fiumicino | vuol dire che sono pieno di sabbia | accecante, di limo sbriciolato» (Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Walter Siti (ed.), 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, I, p. 1129).

<sup>47</sup> Ida Vallerugo, *Mistral*, cit., p. 38. Anche in “Ida”: «I durmirài ca su snot, sot i limòns | che tu i tu plantarà par me, Ida [...]» (p. 204). Altra tessera montaliana è l'espressione «cencia pietât» (senza pietà), al primo verso di “A sofla” e in “Cela” (rispettivamente alle pp. 46 e 92), che rinvia a “La casa dei doganieri” (*Le occasioni*): «[...] e in cima al tetto la banderuola | affumicata gira senza pietà» (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 167).

<sup>48</sup> E quevediano: come dice l'autrice in nota (Ida Vallerugo, *Mistral*, cit., p. 216), il sintagma «pólvera innamorada» rinvia all'ultimo verso («polvo serán, mas polvo enamo-



senso metapoetico: «E sôra grandi tombi a si cjamîna [...] Diu, ch'i cjamîni su di te, poeta! [...] Oh poeta, pôlvera innamorada. || E suridint i ti cjamîni sôra, e i calchi il piè. | Sì, i cjamîni su la tô tomba e i calchi il piè [...]»<sup>49</sup>. Che si tratti di un dialogo 'a distanza' con il poeta morto è chiarito da "Sôra una tomba ad Arles", non inclusa nella raccolta, dove è il morto a parlare: «Tu ch'i tu mi cjamîni sôra e a ti puârta | amour e curiositât e i tu sa vuèit e vuèit || fermiti, scôltimi dal fons dai continèns | parcè i mi stoi dismintiànt da li perauli || soul l'amour a sarà stât e al è»<sup>50</sup>, dove il potere salvifico della parola poetica coincide con l'amore (cfr. anche la poesia che precede in *Mistral*, "Antîc cjant provenzâl": «Ma jo i soi peraula, fi, e a miègia strada i soi | e i na pos inmò murî»<sup>51</sup>). Se la memoria interna può legare la raccolta minore alla maggiore, quest'ultima citazione (Ma io sono parola, figlio, e a mezza strada sono e non posso ancora morire) si riverbera, chiarendolo, su un passo della seconda poesia della plaque, "Moment": «Tancjus fantasmus ch'a mi compagnin | e miègia strada i ai fat cun lour» (Quanti fantasmi mi accompagnano e mezza strada con loro ho fatto)<sup>52</sup>. I compagni di strada della voce che parla saranno allora i poeti, forse proprio i trovatori che, con le loro camicie aperte e leggere, popolano "Côru par i nuvîs":

E a àn cjamêsi viêrti e lisèri chéi, e chéi a végnin  
in mantèi serâs. Dùcjus vuè a végnin cjantant  
l'amour gentîl in chê lenga muârta provenzâl furlana  
[...]

E a chêstu côru râ  
i unis la mê vous da cigu e da silensi e plan a cjâpa  
encja jè armonia e potênta i vorès ch'a fòs  
che il vuèstri amour cun lour jò i cjanti amâs nuvîs  
che amanvi i passât laiù su chêsta cjera.

(E hanno camicie aperte e leggere quelli, e quelli vengono in mantelli chiusi. Tutti oggi vengono cantando l'amor gentile in quella lingua morta provenzal friulana [...] E a questo coro raro unisco la mia voce da grido e da silenzio e piano prende anche lei armonia e potente vorrei che fosse che il vostro amore con loro io canto amati sposi che amandovi passate laggiù su questa terra)<sup>53</sup>.

rado») di un celebre sonetto di Quevedo, "Cerrar podrá mis ojos la postrera", n. 472 (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1981).

<sup>49</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, cit., p. 12.

<sup>50</sup> Ida Vallerugo, *Mistral*, cit., p. 110.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>52</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, cit., pp. 14-15.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 36.

Il passo (e tutta la poesia) mi sembra importante, perché segnala un rapporto non ambiguo né conflittuale con la tradizione (come avviene invece in tanta poesia contemporanea<sup>54</sup>), ma positivo e aperto, forse proprio in ragione del fatto che l'Autrice, rispetto a *Maa Onda*, sembra aver accettato come un dato di fatto lo statuto di lingua letteraria pienamente realizzata e autonoma del suo friulano, una 'naturalizza' («La naturalécia di chêsta mata in libertât»<sup>55</sup>) che al livello della prima raccolta sentiva ancora come problematica. Nella citata dichiarazione del 1991 la funzione del friulano è chiarita a partire dalle resistenze alla 'necessità' del nuovo strumento espressivo, il friulano si impone con prepotenza, ma è nello stesso tempo sentito come un limite, una «presenza disturbante», una «lengua lara» (língua ladra)<sup>56</sup>. A questo proposito si veda, in *Maa Onda*, “La distancia”, e soprattutto “Il brout”, dove la língua «per dire di te, di me di noi» è «a curt rispîr» (a corto respiro)<sup>57</sup>.

Al contrario, in *Figuræ* (e in *Mistral*) la voce «da grido e da silenzio» «piano prende anche lei armonia», divenendo «potente»<sup>58</sup>; così in “Orfeo”: «Ma si na 'ncuntrarài nissùn, cun me | di vô i discorarài, come adès, a vous âlta | di stanza in stanza, di identitât in identitât | induvinant il gîr larc da li bieli stagjons | da ce che li stagjons pì a na puârtin» (Ma se non incontrerò nessuno, con me di voi io parlerò, come ora, a voce alta di stanza in stanza, di identità in identità indovinando il giro largo delle belle stagioni da ciò che le stagioni più non portano)<sup>59</sup>. Questa fiducia nella potenza ricreatrice della poesia (che ritroviamo, in *Mistral*, in “Ida”: «E ce ch'i tu torni a nominâ a lûs» E ciò che rinomini risplende<sup>60</sup>) percorre la raccoltina, da “Rap di uva cun li âs” (‘âs’, le api, secondo una genealogia che va da D’Annunzio a Montale, non possono essere che i poeti<sup>61</sup>) a “Vogadours sul Thames”, dove tornano le api, significativamente accostate ai giovani, a “Vous par l'erêtic”. Qui l'Autrice mette in scena Menocchio, l'eretico di Montereale Valcellina morto sul rogo nel 1599, vivo ancora per la sua voce che ha attraversato «li flami, il scûr» (le fiamme, il buio): come

<sup>54</sup> «Per un artista che cerchi di essere se stesso in un regime di rivoluzione permanente, i precursori e i coetanei, i padri e i fratelli, sono figure cariche di ambivalenza, latrici di angoscia o di sicurezza a seconda dei casi o nello stesso momento, perché capaci di schiacciare l'io occupando il territorio dei possibili, ma anche di aiutarlo a conquistare un'identità riconosciuta» (Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 218).

<sup>55</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, cit., p. 20 (“Rap di uva cun li âs”).

<sup>56</sup> Sergio Vatteroni, “Per Ida Vallerugo...” cit., pp. 131-153: p. 151.

<sup>57</sup> Ida Vallerugo, *Maa Onda*, cit., p. 95.

<sup>58</sup> Ida Vallerugo, “Côru par i nuvis”, *Figuræ*, cit., pp. 37-39.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>60</sup> Ida Vallerugo, *Mistral*, cit., p. 204.

<sup>61</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 17-18.

l'eretico dice la verità, così è la poesia, «vous umana» che, come Orfeo, conosce l'inferno «dal fons da l'infier» (dal fondo dell'inferno)<sup>62</sup>.

È possibile che il testo contenga un ulteriore tratto metapoetico, la rivendicazione della propria originalità, se alla poesia della stessa Autrice è possibile riferire il «camminare per un sentiero nostro, aperto da noi, da noi battuto [...] che allontanano la tentazione del silenzio, dello specchio, del sonno» («[...] il cjaminâ | par un troi nêstri, vièrt da nô, da nô batût [...] ch'al lontani la tentasiôn | dal tâsi, dal specju, da la sum») <sup>63</sup>. Lo lascia presumere lo statuto, ambiguo nell'opera della Vallerugo, dello specchio, che qui è un elemento negativo da superare, insieme a silenzio e sonno. Il cammino non battuto da altri, insieme al rifiuto dello specchio, caratteristico di questa poesia e non di altre, potrebbero far pensare ad una radicale presa di distanza da Pasolini come 'padre' della poesia friulana contemporanea: lo specchio, «emblematico protagonista di tanta parte della prima poesia di Pasolini»<sup>64</sup>, presente dalle *Poesie a Casarsa* ("O me donzel"; "Li letanis dal biel fi") alla *Suite furlana* ("Suite furlana"; "Soreli"), è il veicolo di un narcisismo assolutamente estraneo alla poetica dell'Autrice. La dimensione orfica, del poeta cioè che è penetrato vivo nell'Ades, scoperta nella già citata *Orfeo*, si trova anche in "Lândri"<sup>65</sup>, ma il motivo della poesia che ricrea non è estraneo neppure al dittico sui genitori dell'Autrice: si veda questo verso di "Mâri fra li ondi", dove parla la madre Eva: «Tanti volti si nasse e si more encja in poesia, fia?» (Quante volte si nasce e si muore anche in poesia, figlia?)<sup>66</sup>. Lungi dal costituire una cerniera tra *Maa Onda* e *Mistral*, l'auto-antologia di *Figuræ* si caratterizza dunque per un serrato discorso sulla poesia e sul suo potere salvifico, perché non c'è per la Vallerugo altro disincantato raziocinio che quello esercitato dalla parola poetica.

<sup>62</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, cit., p. 28.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 91.

<sup>65</sup> Una nota in Ida Vallerugo (*Mistral*, cit., p. 217) chiarisce che «L'antro simboleggia il regno dei morti». La iunctura tra l'antro e la poesia è, ad esempio, in Pascoli, nei *Poemi conviviali*, "L'isola delle capre": «Andiamo: a mare troveremo un antro / tutto coperto, io ben lo so, di lauro. / Avessi ancora il mio divino Aedo! / Vorrei che il canto d'Odisseo là dentro / cantasse, e quegli nel tornare all'antro / sostasse cieco ad ascoltar quel canto» (Giovanni Pascoli, *Poesie*, cit., III, p. 983).

<sup>66</sup> Ida Vallerugo, *Figuræ*, cit., p. 42.